
古代丝绸之路的音乐
岸邊成雄 著
人民音乐出版社



古代丝绸之路的音乐

〔日〕岸邊成雄 著
王　耀　华 译
陈　以　章 校

人民音乐出版社

岸邊成雄
古代シルクロードの音楽

本书根据日本講談社1982年版本译出

古代丝绸之路的音乐

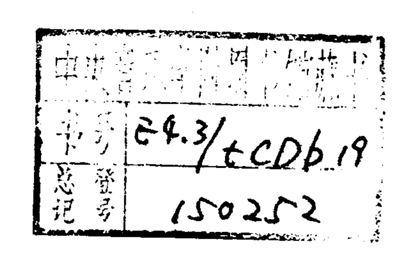
〔日〕岸邊成雄 著
王 耀 华 译
陈 以 章 校

*

人民音乐出版社出版
(北京翠微路2号)
新华书店北京发行所发行
北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 100千文字 40面插图 5.25印张
1988年5月北京第1版 1988年5月北京第1次印刷
印数：00,001—1,035册

ISBN 7-103-00164-2/J·165 定价：2.25元



目　　录

序章　西域音乐巡视

第一节　十个主要的地点

龟兹（西域）

首先，请一面参阅图一、照片二，一面推断。图一是在西域中道古都龟兹附近的洞窟寺院的壁画中的白描。引自德国考古学调查队员古利尤艾德路（*Grünwedel*）的报告书《古库车》（*Alt Kutscha*）。

我格外喜爱这幅白描。比起照片，虽稍有省略和走样，但其致密的描绘，很好地摹出了令人喜爱的龟兹壁画的微妙之处。二十五年来，我在毕业论文中提出西域音乐，在博士论文中整理归纳唐代音乐，夸张点说，我喜欢这幅画达到了没有一天从我脑中离去的程度。另一方面，当我对西域音乐开始抱着模糊的趣味去寻找西域美术资料，偶然碰到这画页时，象感到魔力般。说真的，自那以后，我就成了西域音乐的俘虏。

左边的五弦琉特，弦轴没画出来虽是美中不足，但我看到整个体形是漂亮的，三个半月形的响孔就象是美少年的笑靥。这是印度系五弦琵琶的有力证据。图上方的牧笛的构造，中间的横笛的奏法，也都增加了在其它西域绘画中所看不到的写实性，有无法形容的气氛。至于右边的竖形哈普，起初乍看，会联想到正仓院的竖箜篌，仔细端详，又与正仓院的不同，引起学术上的趣

味，再进一步与其它三件乐器一起熟视，出人意料地显示出正仓院箜篌也不如的雅致的姿形。

在这幅白描里，五弦琵琶和竖箜篌的演奏者看来象是男的，可是，构图表示妙音天，一般说应是天女。而且其侧面，从印度和中国的佛画考查，被表现的不是其它任何国家的人，而呈现出在龟兹壁画中经常表现的龟兹人的相貌。就所发现的来看，可以认为作为音乐资料是有许多内容的。

龟兹是西域音乐的最大的中心地。读完本书就知道这是从我的研究中产生的结论。三藏法师玄奘在所有从事西方取经的佛僧中，是走过最多的西域地区的人。其见闻记《大唐西域记》卷一的屈支国(龟兹国)项内记载："管弦伎乐，尤擅长于诸国"。而且这是这部大著中唯一的音乐记载。

于阗(西域)

如果只举一个西域音乐的象征的话，只有龟兹。但龟兹是丝绸之路的三条主道(南道、中道、北道) 中的中道代表(此三道的名称容后详述)。继龟兹之后，应作为重要的代表地点举出的还有西域南道的中心于阗；剩下的西域北道的中心高昌，其意义是作为最后的转送点。

照片3，是从南道的文化中心地古都于阗之东皮阿路玛发掘的土瓶的一部分，天使奏琉特。这琉特比起龟兹的五弦琉特，琴身(共鸣箱)胀出很多，接近于正仓院和中国绘画里所见的四弦琵琶。是直颈或曲颈?(插入弦轴的部分是否往后曲折?)不明确，弦数二根，估计不可能只有两根弦。从南道的其它遗址发现的许多土偶的例子推想，可以认为南道的特色是四弦琉特。除四弦琉特外，竖形哈普及牧笛表明以于阗为中心。

这两种乐器在龟兹壁画中也能见到。四弦琉特虽是稀少，但

龟兹有。南道的美术象多数美术史家所说的受坎达拉影响很深，虽也受龟兹及其它因素影响，但坎达拉在它们之上，因此，于阗和龟兹所共有的乐器（四弦琉特、竖形哈普）出现在坎达拉也并不是不可思议的。只是，在于阗没有见到的乐器却出现在龟兹（例如五弦琉特），可以认为，就音乐的整体是龟兹更繁荣。其一根据是以于阗为中心的南道文化发展较早，但五世纪前后已开始被埋在砂里，以龟兹为中心的北道文化的发展到达顶点是在七、八世纪的事吧。

在丝绸之路的音乐文化中，于阗和龟兹的对照是应该特别写一笔的；再加上一个高昌，作为三个系统的鼎立就更好。进而，丝绸之路到帕米尔以西进入弗尔路昂那等今日的苏联领土中亚细亚，以康国为首的数量众多的城市国家的音乐文化，扩展成与新疆维吾尔族自治区不同的情况。再往西到贝露西亚（巴路取亚，即后来萨散朝的贝露西亚），这就是早期西域音乐的策源地。

奈良（日本）

照片 4 与正仓院的五弦琵琶相同。与龟兹的五弦琵琶形态虽稍异，为五弦直颈，且整体略呈细长，构成漂亮的形状，但其构造的基本点是一致的，二者属同一系统。

由于琴身螺钿细工技巧的精细，作为艺术品，在数千件正仓院御物中也被认为是杰作。这一乐器究竟是否在日本制成的？奈良朝的日本，技工、材料都没有，想来是从唐传入的。是谁？何时携来的呢？想象是随遣唐使的巡游而来。遣唐使到达的唐都长安，繁华的玄宗朝用此乐器演奏了各种音乐吧。

长安（中国）

答案是卷头插图的四张照片。这里把其中的一部分放大示出（照片 5）。

这是芝加哥美术研究所珍藏的长 188 厘米的绢画卷。在贵人及夫人前，分列着两群乐伎，描绘着她们竞演的情况。右端墨书“唐周文矩合乐图，无上神品也。”周文矩是以多幅宫宴图而闻名，是继唐之后的五代南唐(937—975)的画家。但，这不是他的原画。若是周文矩的原画，就不会写上这样的题辞。无论从画法上或从乐器的描绘上看，都可以断定是宋代的摹本。

这幅画卷，我是偶然遇见的，一九五八年冬，在罗斯·安纠鲁斯的加里佛尼亚大学音乐系教完秋学期后，为了到哈帕多大学的春学期任教，火车横穿美洲大陆时，在芝加哥换车。一方面对没有直达列车感到不满，一方面利用换车的四小时访问这所美术研究所，而看见了这幅画卷。

这幅画卷的明代临摹，那时已经知道，所以并不注意和难以相信原画是周文矩的，然而，假如原画是周文矩的，说法就不同了。仔细看，乐器描写的正确，合奏姿态描写的生气勃勃，乐妓姿容的美丽，这么逼真地描绘出唐代乐妓真令人惊喜。此时，由换车不方便引起的不满，反转成了感谢。

关于这画将在后面详细说明，这里希望读者仔细观察每一个乐妓的神态。再加说一点也许更好，芝加哥美术研究所所员认为，这个宋摹本表现的是宫妓在玄宗皇帝和杨贵妃面前演奏。以后看见的许多这幅画的明代、清代临摹本，都命名为玄宗皇帝和杨贵妃的女子乐队。这种说法对吗？正如我在后面写的那样，音乐专业方面的详细考证，也说明这种见解是妥当的。想来象是玄宗的左右教坊的妓女分列左右在竞赛演奏似的。

达库·伊·普斯坦(伊朗)

周文矩合乐图中有竖箜篌。按照正仓院的残缺原件，明治开初打算作恢复原型的仿造箜篌(竖箜篌)。大正九年，在森鸥外的

监督下，调查过正仓院乐器的田边尚雄先生，在报告书中，提出了正仓院箜篌与古代阿茨西利亚浮雕中见到的竖形哈普相似，从而提出了从西向东流传的学说。把公元前十至七世纪的西亚细亚和公元后八世纪的日本连接起来，必需证据，可是那时的田边先生手头没有丝绸之路的考古学资料。

我在写毕业论文的昭和十一年，在东京大学和东洋文库查阅了象那样的外国资料，也运用了中国有关西域的文献，其结果是证明了先生学说的正确。

象那样的考古学资料，有前面举过的为首的龟兹的壁画，坎达拉的浮雕和萨散朝贝路西亚的浮雕等。照片6，是见于伊朗西部达库·伊·普斯坦的萨散朝洞窟浮雕中的竖形哈普。是一九六五年，东京大学伊朗、伊拉克考古学调查队为了调查这个洞窟的大浮雕，架起了铁管望楼时，承队友们的美意，著者登上望楼拍下的照片之一。二十五年前，看法兰西人的调查报告书中的照片时，其中有不清楚的部分，令人着急；当时，实现了一定要亲眼看一看的愿望，高兴的程度是无法形容的。

亚细央达(印度)

东流中国，进而渡到日本的西域音乐的大部分，源于印度。在印度音乐中，从公元前二世纪左右到公元后七世纪，可以说是佛教音乐时期。通过丰富的考古学资料和相当详尽的文献，耳听的除外，各种各样的状况都能详细理解。和西域音乐关系最深的是五、六世纪的音乐，在浮雕中很好地表现出来。在此，作为六世纪的资料，照片7，选载了因壁画有名的亚细央达佛教石窟的雕刻的一部分。这是我在一九六七年的夏天，为寻访乐器，在这石窟寺院度过了一天时所摄取的，是在第一洞窟内的一根圆柱的底部雕着的迦路达(迦楼罗)演奏直颈琉特的姿态。

这琉特到五世纪前后是五弦，和曲颈的四弦琵琶(简称普通琵琶)比较，由于琴身细长、直颈等点明显地属于不同系统。在印度简直没有曲颈四弦琉特。反之，在伊朗，却没有直颈、五弦琉特，只有曲颈、四弦。前所例举的龟兹壁画，描绘了印度系的五弦琉特。收藏在正仓院的五弦琵琶的源泉，是能在古代印度找到的。

坎达拉(阿富汗)

为寻求西域音乐的源泉而访问印度和伊朗，不能不说到介于这二者之间的坎达拉的特别的位置。在贝利尼斯姆和印度佛教美术的汇合点，坎达拉即使音乐与其在文化地位上相应的现象也令人注目。就看到的坎达拉浮雕中所表现的乐器，有伊朗系的四弦琉特、竖形哈普等，与印度系的弓形哈普混杂，值得注意。如照片8，那样的茄子蒂似的中间变细(成蜂腰状)的琉特，实为罕见。如果说蜂腰状的琉特作为一族，典型的就是西洋吉他。在西域南道的米兰，与这种西洋式吉他一模一样的琉特虽只见到一把，但吉他形琉特在西域、中国、印度、伊朗一带，进而在古代美索不达米亚也是极为稀少。坎达拉的这个吉他形琉特，产生于何处呢？

只能认为产生于坎达拉。照那样说，伊朗的四弦琉特，印度的五弦琉特从年代看，应该起源于古代坎达拉。在一点证据都没有的中亚细亚文化起源说(田边尚雄说)之中，不能只单纯考虑这吉他形琉特。如今，把坎达拉作为同时发现伊朗和印度两样乐器的地方，就是作为库勒柯·普底依库美术之地，认真考虑，其重要性应该作第一位评价。

林邑(越南)

大乘教通过西域进入中国。如果印度音乐是假道东流，在小乘佛教扩展了的南海诸国，印度音乐也因作法事为目的而引渡，

然后由此到达中国也并非不可思议。确实，在古代南海诸国，印度佛教音乐是以浮屠之乐为缘由得以流传。还应该注意，由此向中国，并没有象西域音乐那样的大规模传入的证据。

于是联想到日本舞乐曲中称为林邑乐的数曲(拔头、还城乐等)，至今也还在伴舞。根据古代传说，林邑僧佛哲和南天竺僧波罗门僧正，由南海到中国，由中国来到日本朝拜，想或就此带来林邑乐，至今成为通说。果然如此吗？在西域乐和南海乐向中国传播的方面我持有与众不同的新说。我认为，林邑乐的原形仍然是通过西域来到中国的《天竺乐》。

证实这一说法的另一个证据，是大量吸收印度音乐的南海诸国。特别是印度支那半岛的林邑、扶南(柬埔寨)、骠国(缅甸东部)，在印度音乐的吸收方面，与西域有不同的事实。不同的方面也有两点：第一，形成印度佛教音乐的三期内，与初期、中期由西域传入相反，传入南海是第三期，而且它自成一格。第二，扶南就是叫作库牟路文化的印度支那半岛固有的文化，融合佛教文化，显示出南海的特色。

细致地展现两方情况的是在照片 9 看到的安哥尔·多姆(*Angkor-thom*)的浮雕，右端是印度佛教音乐第一、第二期中占压倒多数的弓形哈普(维那)，左边的二把是从第三期开始出现的有两个共鸣体的棒状"取达"(维那)。前者实际是维达时代(公元前八世纪)，不是从更古老具有最古传统的印达斯文明时代(公元前 2500—公元前 1500)来的。后者是公元后六——八世纪，表现出代替前者的姿态，以后发展成为琉特形，如今，成为印度弦乐器的代表。

曾经多次来到日本的西阳卡卢先生(求教于比多卢斯)弹奏的西达卢，是这后期的维那向琉特的变形。由于无论前期、后期二

者都称维那，为了区别，我称前者为哈普·维那，后者为取达·维那(今日的维那是琉特·维那，参见107页)。在印度，这两种是没有同时出现在同一场面、画面的，在印度文化的属地安哥拉却在同一画面并存，这是很有兴味的。

安哥拉·瓦茨多的浮雕中，半月形的框上排列九面锣，是用棒演奏旋律的乐器。这种类似于康库取雅依姆的乐器，与在爪哇岛、巴喱岛(印度尼西亚)的加米兰用于合奏的乐器是相同的，也传播到门达纳奥岛(菲律宾)、泰国、柬埔寨。这种半月形乐器，至今还被广泛使用，可是在印度古代却没有。应该认为是库每尔文化的产物才对吧。

那么，假如大规模的合奏从南海向中国流传的话，这种南海特有的乐器不被包括在中国的乐器中是奇怪的。可是在唐代文献中没有看到。这迹象作为部分、零碎的关系被承认。关于日本的林邑乐这事就说到这里吧。

高昌(西域)

以上西方音乐东流的大略虽已结束，但不能丢开另一个很有兴味的西域资料，就是西域丝绸之路北、中、南三道中，剩下的一个北道的资料。在北道离中国甘肃省很近的，有古都高昌。虽是自古从汉代就存在的都市国家，但在唐代，中国文化的传入，成为这一文化的基础，自西而来的龟兹文化、自北而来的回纥文化的传入，使之在西域文化中显出独特的样式。应当作为西域音乐的第三类型来记述。尽管它没有和龟兹、于阗并列在开头叙述，可是在西域系文化中不能说是没有分量的。

在照片11展示出这幅从高昌古都附近发掘的布画中，小孩弹奏着少有的琉特的形象，白色圆形的共鸣体(琴筒)大概是蒙着羊皮吧。颈部一段鼓胀之后用曲线描细边接成长柄，最前面的弦轴

箱的四根弦轴，从同一方向插入，在西域、中国、印度、伊朗的古代没有类似的例子。如果勉强作出引证，即前所引出的坎达拉的吉他形的琉特，但毕竟有显著差异。

这是一种完全离奇的乐器，但实际上，直到后世的清代中国宫廷，作为外国的乐器被记载。更有意思的是也出现在近世取贝茨多的壁画，现在称为达姆尼恩，作为民俗乐器之一被使用着。完全是一模一样的。不仅如此，清朝命名为火不思，这种火不思在《元史》的史书中，以同名作为回族（伊斯兰）乐器被记载着。马可波罗在《东方见闻录》写着的蒙古二弦乐器，想来就是这火不思。

这“火不思”是土耳其语 qūbūz 的音译。伊斯兰时代的阿拉伯乐书细密画中都出现过“火不思”，因此，可认为这种弦乐器是隋唐或者此前在外蒙古、中亚细亚方面的土耳其族乐器，后世，此地被包括在伊斯兰音乐圈，保留着昔日的情形。

因此，再进一步深入考虑看和中国三弦（日本的三味线之祖）的关系。中国的三弦的出现，大约在元末。琴筒张蒙蛇皮，插入细长的杆，没有四弦、五弦，只装三根弦的这种乐器，想来与其说是突然出现在中国，不如说是在外来乐器影响下的发明更为妥当。火不思不就是那样的外来乐器的一个候补者吗？如果把三弦的“三”放在重点，可以从伊斯兰时代的伊朗弦乐器雅达路（“雅”是“三”，“达路”是“弦”的意思）考虑，它是作为另一候补者。也许二者都是三弦成立的重要因素。

中国的三弦传到琉球成为蛇皮线（也叫三线），一般的说法是室町时代末，带来堺港改造成三味线。姑且先相信它吧。于是日本的三味线就成为可以在西亚细亚和中央亚细亚的乐器中寻求起源的一端的事了。反之考虑，假如库普斯没有在元代进入中国，也许，日本的义太夫、长歌等的三味线音乐尚未产生，这样，如果

要设立某些假定的话，虽是历史学范围以外的事，但想来是很有趣的。

这火不思——三味线论，虽不属于本书的论述古代丝绸之路音乐的正题，但在亚细亚音乐史中，是作为音乐东渐的一个方面，和古代丝绸之路音乐也有关联，因而提及。

这样，北道的高昌，作为通过古代丝绸之路东流的音乐，其重要性比不上中道的龟兹和南道的于阗，与后世的关系莫如他们叙述的多。若粗略看火不思，不是西域资料，而是唐代中国音乐的资料。那点，就在敦煌附近。敦煌接近甘肃省的西端，以千佛洞壁画著名。从萨·奥列尔·斯达茵和保尔·贝利奥等西域研究家的调查得知，人们想由此进入西域是容易的。它确实是西域文化输入之门，特别那初期（北魏）的美术，比任何唐代美术都带有更浓烈的西域色彩。但是，这壁画的基调内容，都是中国人的佛教文化，不是西域文化。

丸都城（朝鲜）

谈乐器的东流到东亚细亚，必然要说到朝鲜。因此，把高句丽的丸都城选为最后的点。丸都是高句丽的三世纪前后的国都，在流经中国和朝鲜半岛边界的鸭绿江的北岸（中国侧）集安县通沟。遗存着的许多高句丽时代的墓的壁画，它同我国（日本）的高松塚（也成为邮票图案）的服饰等极为相似。在舞蹈塚的壁画（照片14）里，描绘着弹筝乐妓的风姿。同一壁画中还可看到五个舞妓（照片 15），还有弹奏非常象中国的阮咸的弦乐器的天女之图（照片16）。

前者作为传统乐器至今仍被使用，可以看作是玄琴的祖型，事实上在中国被称为卧箜篌，也传到奈良朝的日本，以箜篌（筝篌）之名记载于文献。卧箜篌的箜篌是和正仓院御物相同的乐器，

是竖形哈普，也叫竖箜篌。卧箜篌实际上不是哈普。是琴、筝类(取达属)的乐器，是琵琶柱样的，在横向排立着十多个长柱的形状怪异的琴、筝，但用箜篌的名称是不适当的。也正由于这样，在日本为了同箜篌相区别而写作箜篌等。

中国的箜篌(竖箜篌)即前述西域中道的龟兹和伊朗的达库·伊·普斯坦所见的竖形的哈普，是伊朗系的西域乐器的代表。与此相对的卧箜篌，为中国固有的乐器，同丝绸之路无直接关系。尽管在这里引用了丝绸之路的乐器，与竖箜篌取共同名称，也不能简单地误解为同一乐器。不仅如此，同另一种阮咸相对照也是很有意思的。

从另一个舞蹈塚引例，是类似阮咸的乐器(照片16)。在圆筒插入长柄、装着四根弦这些方面，与中国的阮咸并不抵触。在正仓院也有。古代也叫秦琵琶，琵琶的三种，就是四弦曲颈的琵琶，五弦、直颈的五弦琵琶，圆筒、直颈、四弦的一种阮咸。琵琶属伊朗系，五弦琵琶属印度系，阮咸是中国固有的，这是我的观点，得到了大部分人的支持。和这三种琵琶在起源、年代、经过路线方面完全并行的，是三种箜篌：竖箜篌(竖形哈普)是伊朗系，凤首箜篌(弓形哈普)是印度系，卧箜篌(细长的取达)我的说法是中国固有的。详细的论述请看拙著《唐代的乐器》所收的两篇论文。

可是，我的阮咸为中国固有之说也稍有动摇，事实上在西域寻求琵琶的起源，调查龟兹壁画时，在前期的坎达拉系壁画中，发现了许多阮咸型的琉特(照片17)。然而在印度的数量众多的图像资料中，即使发现许多直颈琉特(五弦琵琶的起源)，却全然不见阮咸型的琉特。另外在伊朗的资料（萨散朝银皿和前述达库·伊·普斯坦浮雕）也没见到。但是，龟兹的那种也不能认为是中国阮咸的流入。不得不保留龟兹的阮咸型琉特的起源。

此后，根据一九七〇年苏比尔出版的研究书中说，在中亚细亚的古代贺勒茨姆王国(现土耳其盟共和国南部)的多普拉库·加拉宫殿遗迹壁画中，知道画有阮咸型琉特是四世纪左右的。也发现了竖型哈普。因为此地属萨散朝文化的范围内，所以，萨散朝竖形哈普的出现是当然的。但在至今所知的萨散朝乐器资料中尚未看到，却看到阮咸型琉特，令人惊讶。如果那样说的话，联想到在西域南道的于阗附近的尼也遗迹出土的木制品中，有四弦乐器的杆与弦轴藏的部分，最迟也是三世纪左右的东西。阮咸型琉特从西方东流是不容忽视的。

在古代贺勒茨姆王国的别的遗迹，比扬西埂多（现塔吉克共和国)的壁画中，描绘着直颈琉特（五弦琵琶)、班帕依普（箫)、弓形哈普(凤首箜篌)的乐人，是六至八世纪的东西。这种画同龟兹的相似，年代也一致。比起龟兹的多加拉文化西流的观点来，应当认为它的先驱是帕米尔的西侧，向龟兹东流。

关于中国的阮咸的起源，近年来的有关资料中有稍详细的叙述。高句丽的阮咸，如果是中国阮咸的东流的话，即使在西域追溯、探求中国的阮咸之源也是当然的啦。就我来说，由于改变了大致确定了的旧的说法，因此，就势必稍微多言。

西方音乐的东流之路

这里叙述的十个重要地点，象征着绢丝往西散布的丝绸之路，和向东流浙的音乐潮流的重要地域。

本书正如题名所示，谈论有关古代丝绸之路上的繁荣，而后被流沙淹埋，以如今不能耳闻而凭想象的音乐作为主体。西域的确是西方音乐东流的不可缺少的通路，而且并不只是作为通道，伊朗和印度的音乐一度在这里固定、变化，接着再往东前进。

这样谈论西域音乐，追溯它的源泉在伊朗和印度，并向东流

布到先端的日本，有必要抓住它一贯的全体的脉络，题名叫《古代丝绸之路的音乐》，就是想请大家考虑；它象征着那样的西方音乐东传的潮流。

十个地点不一定按地理顺序排列，考虑对读者引入本书的方便，首先从主体的西域入手，举出西域中道的龟兹和西域南道的于阗两个点，其次比较了大家甚为熟知的正仓院（奈良），紧接着联系它的前身——唐代中国（长安），导向西域音乐之源的坎达拉，对照通过西域的印度音乐的东传路。面对没有通过南海的东传路的怀疑，设置了林邑这个点作为回答，这是认识西域路的分量不可欠缺的说明。

从丝绸之路的第三经路（西域北道）选择高昌。虽然高昌和敦煌同样，可以说到处都是中国的音乐资料，但从和维吾尔的关系这点看，和龟兹、于阗同样列入西域之中。最后的要点提出丸都城（高句丽），因为同奈良一样，具有丝绸之路的终结点的意义。从中国系的、和其中的西域系的乐器由朝鲜半岛进入日本这一意义上，也不能将朝鲜排除在外。

第二节　丝绸之路、西域、胡的涵义

——西域南道、中道、北道的设置

围绕着丝绸之路的地域

在进入本论前，还有一个要明确的问题，本书题目采用的“丝绸之路”，序章中屡次使用的“西域”，以及纳入本文用的“胡”，这些措词必须下个定义。在此还想就关于将丝绸之路分为西域南

道、中道、北道三条而加以叙述。

丝绸之路可说是从汉代到唐代，自中国的古都长安，西至今日的新疆维吾尔自治区，横穿苏联中央亚细亚，向西通过伊朗，往伊拉克、叙利亚，土耳其前进，进入欧罗巴。

开头丝绸之路（绢之道、绢街道、丝绸之路）这一措词，是注目于中国丝绸西流的西方的（欧美的）东方学者先说的。弗利多利茨基·弗奥·利比多贺弗恩在一八七七年柏林地学论集，写了名叫《到西历二世纪的中央亚细亚的丝绸街道》的论文，在同年出版的大著《支那》第一卷第十章以德语命名“Seidenstrasse”（绢街道），不就是被认为最早的说法吗？随着中国文献研究的进展，判明绢之道也和时代一起变迁，产生了支道、间道（近道），有多方面的支派。

在文献研究中还没有确实弄清的道路，把沿途散布在绿洲的城市国家的文化实物和美术资料等展开在眼前的，是英国、法国、德国、苏联、日本、瑞典以及中国等的考古学调查。这里没有阐述十九世纪开始调查的沿革的余地。窥视战后的情况，推荐将各国的调查作最简要综合地记述的《东亚考古学》（平凡社，昭和十四年刊）第一章三、四、五（许多部分是三上次男博士执笔）。

中国的古文献，把国境的阳关、玉门关以西的地方称为西域，三藏法师玄奘的《大唐西域记》就是一例。在此书中包含印度，而不包括西亚细亚。称印度是天竺，西亚细亚为安息（帕路取亚）、波斯（贝路西亚）等国名。西域作较广解释时，到西亚细亚为止，丝绸之路的各国大体一致。但是，提起西域，在古代中国人的头脑中最普遍想起的是新疆维吾尔自治区和苏联的中央亚细亚。较东夷、西戎、北狄、南蛮的西戎稍广。

和西域大体上作为同义词使用的词有“胡”。例如在李白诗

《少年行》:"五陵年少金市东，银鞍白马度春风，落花踏尽游何处？笑入胡姬酒肆中"的胡姬的胡。这胡姬，按已故的石田幹之助博士的说法(《长安之春》)，作波斯的美女解更好，因而相当于广义的西域。

然而，"胡"字的意义也有变迁。据日本的西域研究的开拓者白鸟库吉博士的叙述，开初，汉代指的是中国附近的蒙古的匈奴、西北方的月氏等，匈奴西入新疆，该地也被称为胡。再，张骞寻求月氏的西行，巡游帕米尔以西诸国，经阿富汗到达大月氏；继而根据班超等的西域经略，新疆是当然在内的，即使帕米尔的其他各国也包括入胡之中。随着西域经营的安定，在文化交流繁荣的唐代，胡的地域已及至西亚细亚。和丝绸之路的范围几乎是同义的。

西域南道、中道、北道

因为丝绸之路分为多方面的支派，笼统地分别整理命名为什么什么道是困难的。可是，提出象日本的东海道、中仙道、山阳道那样的名称是便利的。它不只是作为交通路，随着道路，文化系统等盛衰也相当清楚。与美术方面同样，在音乐文化方面也至少有三条主要的路，构成东西向的细长的文化圈。本书中，想用西域南道、西域中道、西域北道命名。业已在前面叙述十个要点处使用过。专家中也许有人不甚习惯这一名称吧。

至今，作为新疆(东土耳其斯坦)诸道的名称，使用着天山南道、天山北道、天山南路、天山北路等。天山北道说是同天山南路大致相同的道。在此增加中道之称。在中道也有两个不同的意义，不仅只作为道路，而且将新疆大的划分为两个区域，命名天山山脉之南(塔克拉玛干沙漠地区)为天山南路，北为天山北路。没有足够的知识，这些是容易产生误解的。可是，概观西域的音

乐文化，分为通于阗的道路，通龟兹的道路，以及通高昌的道路，这三条道路是便当的。这三条道路已另载地图呈示。取天山南道、天山中道、天山北道的各种名称由于容易和见于历来的史书、研究书的名称相混淆，因此，本书以西域南道、西域中道、西域北道命名。

那么，通过新疆的三条道，进入苏联所属的中央亚细亚（西土耳其斯坦）的丝绸之路，沿诸道向西进。在这中央亚细亚的古代都市国家，也有在沿途散布着的点，在那里，西亚细亚系、印度系的音乐繁荣过。呈现出和西域三道不同的姿态。由中国的史料得知，其中有相当数量的国家的音乐在南北朝、隋、唐之间向中国传播，进入宫廷。这些国家也已记于前所刊载的地图。只是为了了解音乐而举出了这些国家。

再，从长安至玉门关的道路，是丝绸之路之东的一部，按欧美的学者之称为恩贝拉·路多(皇帝路)等。这个部分也要越过险山，有部分沙漠的难路，在这条线上有几个都市。在它的西端，临近玉门关、阳关，有敦煌的千佛洞。这里的诸都市，是西域文化输入的窗口,并且不但只是单纯的通过点,而且在进入长安前，一部分暂时停留，和中国文化融合，形成独自的文化。敦煌的壁画也是这种例子。音乐中，早在晋代(265—316)，在凉州就有汉胡合体的西凉乐产生。在这西北边由于命名为河西(黄河之西)，所以也称为河西音乐。后来，在长安曾经流行过的乐曲名称，也有以这些地名冠之者。在前所刊载的地图上标记着的重要都市中，就有凉州、甘州、渭州、伊州。

用以上结束序章，本书的主要着眼点是在东亚细亚的日本、中国、朝鲜存在的古代音乐之中，探寻西域的要素。换而言之，把东流的古代丝绸之路的西域音乐文化的三个终点，反过来作为

起点，设想遥远的西域，并没有做到深深地进入西域的本身。在本书中，考虑到开头首先开始通观西域音乐的东传路线的必要，而设此序章。这里从整个亚细亚中，提出了与丝绸之路音乐有着或多或少关系的十个要点。提出的有代表性的点，不是作为线、或面来阐述。由此主旨出发，各点也以种种具有代表性意义的史实和乐器为中心加以说明。希望读者从这序章得出种种印象，在以下三章中能理解绕行经过日本、中国、朝鲜的古代丝绸之路音乐的详论。

第一章　大佛开光仪式——正仓院的乐器

第一节　波罗门僧正菩提与乐舞

东大寺境内的回音

天平胜宝四年(公元752)四月十日，在嫩绿色遮蔽下的奈良的京城，南天竺僧波罗门僧正菩提作为导师(主持佛事的主座僧)登上了东大寺佛殿的高座。然后执着卢遮那佛开光的大笔。大笔连结着浅蓝(宝蓝)的粗绳，粗绳伸往向左右打开的门的又宽又高的入口，又延至中庭，越过青铜灯笼的侧旁，抵达中门附近。数百、数千的参加者、善男信女偎靠着绳，和导师一起沉浸于开光的佛法喜悦之中。那时，从楼下的左右的高座上响起了讲读师宣导华严经的声音，而且和诵的超过一万的众僧沙弥的诵经，充满厅堂，溢出回廊，在东大寺境内扩展，回响于若草山。在太上天皇圣武、皇太后光明、天皇孝谦的莅临下进行，是奈良朝最大的国事的顶点。

接着，雅乐寮、大安寺、药师寺、元兴寺、兴福寺等的乐人、舞人，经过南门之东，进入大佛殿。连续演出三十人的大歌舞、四十人的久米舞、三十人的楯伏舞等和乐；六十人的伎乐、一百人的唐散乐、一百二十人的女踏歌、唐古乐、唐中乐、唐女舞、高丽乐、高丽女乐、林邑乐、度罗乐等外来音乐也相继入庭。有

的在进入的途中边走路边奏乐、舞蹈，有的在中庭的地上，有的在设于中庭中央的舞台上献演技艺(照片19)，是供养的乐舞。上至殿上的导师、天皇，以及充满堂内境内的百官、僧侣、百姓都注视着这大露天戏。为天平的万国博览会。

以上是根据《东大寺要录》供养章(筒井英俊编)掺杂着我的解释所描写的大佛开光仪式的情况。

不言而喻，这么巨大的黄金佛的建立和供给庆祝开光祭典的国费，是集中了在律令制和班田收授法之下的人民、奴隶的汗水的结晶。也有不论贵贱的善男信女的施舍吧。充当乐人、舞人的(例如伎乐和度罗乐)是国家的奴隶(乐户)。东大寺是国分寺的总寺院，它的建立是用作向内外显示天皇的、国家的威势，也是国家事业，这是众所周知的。料想唐的朝廷和寺院也燃起对抗意识，是用开光仪式来祝福这大事业的完成吧。吸收变化发展了西域文化，无差错地全盘摹仿唐的宫廷国家的文化繁荣，迎接了天竺僧波罗门僧正为导师，象征着古代国际文化。

乐舞的开展

把开光仪式作为供养会来扩展，乐舞的上演节目典型地体现着古代东亚细亚的国际特色。根据《东大寺要录》是下面那样的先后顺序。

大歌是大和歌。也配合着舞蹈，是今日的雅乐的大和歌、及东游(平安朝时代的六人舞)之类吧。

久米舞是在今天的雅乐中也有的上古的军人之舞，也象征着神武天皇东征功勋的传说。也可说是掌管战争的久米部所继承。开光仪式是以从五位下大伴宿祢伯麿为首,率领大伴氏族二十人，再从五位上佐伯宿祢全成为首，率领佐伯氏族二十人，跳着这久米舞。比起今天的四人跳的久米舞人数也多，也许是更加雄壮的

群舞也未可知。然而，由于女子歌唱的加入，是否已经具备着今日的久米舞的优雅程度呢？

楯伏舞是以文忌寸上麿为首的桧前忌寸氏族二十人，和以土师宿祢牛胜为首的土师宿祢氏族二十人，共四十人的舞蹈。所谓楯伏，也可解释为描绘武士执楯埋伏情况的舞蹈。此舞由左大臣以下十六人击鼓。所谓左大臣，是太宝律令以来的官制，太政官的三个长官（太政大臣、左大臣、右大臣）之一。作为居于官僚的最高地位的左大臣，率领他的下属（大约有大纳言、中纳言、少纳言、大弁、中弁、少弁、大史、少史、大外记、少外记等），自己击鼓。太政官长官相当于今天的各部以上的地位，相当于统辖各部大臣的总理大臣。

他亲自参加舞蹈的伴奏，是时代不同，还是政治家倾心于文化而与前不同，实在是有意思的。问题不在于有没有意思，也许由于国家佛教的力量那样强大也未可知。击鼓的鼓大概是不加遮掩的太鼓吧。

伎乐（《东大寺要录》作妓乐）是推古朝圣德太子振兴佛教时，从百济的味麻之传入的乐舞，本来叫作中国中部的吴乐。在称为《教训抄》的雅乐书中，记录着狮子、吴公、舍刚、迦楼罗、昆仑、力士、波罗门、大弧、醉胡等九曲。是行道乐，为极简单的假面舞剧。伴奏只用腰鼓（吴鼓）、锣、笛三种。

相当于唐的宫廷散乐（曲艺、魔术、歌舞戏）中的歌舞戏，作为日本平安朝的伎乐虽已经灭亡，但在舞乐中也有所保存，又转为猿乐，后来的猿乐能即与能的结合。《东大寺要录》记载着：开光仪式中，妓乐的击鼓人员为平野氏、野中氏、财人氏等的六十人。其首领是治部卿（长官）的从四位上船王，内匠头从四位上大市王、雅乐助（次官）正六位上，林连久万等四人。

接着是女踏歌。据《东大寺要录》，女汉踏歌一百二十人跳着《立天平》和《太平》。踏歌，是排成队列一边唱汉诗一边作简单动作的唐朝传来的艺术。在唐朝是在宫廷舞乐的组织外。在《源氏物语》初音之卷，作为正月宫廷行事有男踏歌的出现，在大佛殿中庭的露天戏是相对称的队舞。《立天平》和《太平》的二个曲名，暗示着歌词的内容。在《东大寺要录》里，女踏歌的下面，还有跳子名一百人，应该也是散乐风吧？也许是，后面将叙述的度罗乐的表演者也未可知。

唐乐的出现

再说，唐乐的终于出现。首先是唐古乐一舞。所谓一舞，是不多的样子，后来也有唐中乐一舞和唐女舞一舞。也许是大曲。治部少录（从长官算起第四等官）的正七位下船连虫麿外一名为首。没有记述舞人乐人的人数。我推想，假设舞蹈大约是二人一组、四人一组、六人一组、八人一组，乐人则每种乐器各一，由几个或者十几个人编成大组。

如果不是这样，就不能适应被万余观众所围观的室外演奏的条件，象今天的舞乐的情形，只用管方（管乐器和打击乐器）呢？还是用管弦乐伴奏？不甚清楚。在平安朝记载着所谓"管弦舞乐"，用管弦乐合奏伴奏舞蹈。那么，想来在奈良朝也应该有。这唐古乐一舞实际上是什么曲子也无由得知。而且所疑问的，和唐古乐一起有的古乐，在后来的唐中乐也存在，新乐还没有。

唐乐分为古乐、新乐是平安朝以后的事情，与东大寺的斋会有关，出现了把雅乐寮分为新乐、高丽、林邑、胡乐的"四部乐"制（承平五年，935）。这胡乐，可以看作是古乐的讹音。变迁到四部乐，称古乐为唐乐，中乐为大唐乐，林谦三氏也认为(《正仓院乐器》)有着中间的变迁时代。如果四部乐的(唐)新乐、(唐)古

乐、林邑乐作为一个唐乐部，与此相对的高丽乐作为另一部，就成为现在的左方唐乐和右方高丽乐的二部，这是在平安朝初期末以后。当然和奈良朝有相当的变化。

问题是奈良朝的古乐、中乐。很难同意中乐是盛唐(玄宗朝)的音乐，古乐是此前(南北朝、隋、初唐)的音乐的意见。西域乐(胡乐)从南北朝就开始正式传入中国，立刻风靡宫廷。在隋朝与胡乐相对，采取了保存中国固有的艺术歌曲(俗乐)的措施。在初唐虽作了谋求确立俗乐、胡乐两全的音乐制度，但实际上，并没有能够阻止胡、俗的融合，胡乐的流入甚为激烈。

中唐(玄宗朝)是它的顶点，胡、俗融合成为新的俗乐。这新的俗乐是奈良朝的中乐，胡乐的色彩照样原封不动被保存，唐代初期的音乐，在奈良朝称为古乐，到底是怎么回事呢？我想试从古、胡的称呼上考虑。古和胡字音相通，有时古乐的变化称为胡乐。在前所述的奈良朝末，承平年间的四部乐中，将古乐和高丽汇集成一部；林邑乐和胡乐作为一部。

林邑乐实际上是中国的胡乐(西域乐)中的天竺乐。和胡乐并列，比被包含在胡乐之中适当。这胡乐写为古乐，也有恰当的内容。其内容是以到初唐为止的中国胡乐为主体的奈良朝的古乐。而与此相对的新乐，是中唐以后直到末唐在中国新生的胡、俗融合的新俗乐。由此可知，在奈良朝的音乐中，与西域乐是有多么紧密的相关。不仅是林邑乐，反之，西域乐是只有通过分析奈良朝、唐朝，才能知道其本来的领域。

那末接在唐古乐的后面，进入散乐和林邑乐。由于演奏节目程序(节目单)给与变化而出现改变。虽然唐散乐不管曲目、项目都很丰富，但是被上演的只有一舞。虽没有记述人数，但近江少掾(地方的国司的副职之次)正六位上食朝臣息人，治部少丞(省

的副职之次）从六位上津连真麿为首，各项目的首领，许多都是自己不参加乐舞，作为临时的监督官站在队伍的最前面，上演中在旁边或站或坐，只不过照看着角色吧，因此，从治部省雅乐寮以外的供职者是很多的。自古以来所看到的所谓事务官、行政官就是那样。

从林邑乐到高丽乐

继之是林邑乐三舞。三舞也被上演，是由于林邑乐的项目与唐乐、高丽乐之对抗地位较大，或具有特性而显得更美，或者是为了迎接导师天竺僧波罗门，和与波罗门同行的林邑僧佛哲的缘故。关于这个林邑乐的原形，实际上是天竺乐，具体情况容后论述。由《大安寺菩提传来记》得知，曲名是《菩萨》、《部侣（倍胪）》、《拔头》。

菩萨如今残存在四天王寺，不在宫内厅雅乐，倍胪和拔头如今也在以宫内厅为首的各地寺社被演奏。蓬发红色假面的一人舞拔头，舞姿的确属胡乐系，但若根据乐曲，倍胪听起来残存着胡乐风味。在仍称为林邑乐之中，除这三曲外，有《迦陵频》、《还城乐》、《兰陵王》、《安摩》。其中，拔头、还城乐、兰陵王的假面是异形的相貌，作为人面是非常夸张的，是奈良朝人，或者唐朝人，反映从对西方人（西域人或印度人）的想像而来的，或是反映舞蹈所表现的内容呢？一概说不清楚。

在壁画所见的龟兹人相貌，特别注意到土耳其系和伊朗系多是高鼻白脸的美男子。虽说是林邑乐，从这假面异形也不能看出是那一国人，从奈良、平安朝的人们把东南亚细亚人称为昆仑人来看，古代日本人关于从中国到西方的事情的认识，是非常贫乏的。再，看不到林邑乐的首领的名字，是由于《东大寺要录》的缺乏记录吧。

林邑乐之后，高丽乐逐渐出现。虽只有一舞，但后来有再次的《高丽乐三舞·高丽女乐》。这成为供养乐的结尾，首领是治部少录、正七位下船连虫麿（连任唐古乐的首领）和雅乐允（各寮的第三等官）正六位下橘户广鸣。尽管“什么是高丽乐”成为问题，但按照现在的雅乐说，当然不是右方高丽乐（与左方唐乐相对）。大宝二年（702）制定的大宝律令开始，治部省雅乐寮的组织并不愿意增加外来乐，天平三年(731)，由大唐乐、百济乐、高丽乐、新罗乐、度罗乐、诸县舞、筑紫舞构成。

高丽乐正确的是高句丽乐。不用说不是新罗统一王朝之次的高丽朝（918—1391）之乐。新罗乐、百济乐、高句丽乐总括起来的所谓三韩乐，不是马韩、弁韩、辰韩的三韩，而正确的是三国乐。天平三年之后，大同四年（809）的乐制，三国乐也被分别记述，无所谓总括的高丽乐。在平安之初的弘仁式（弘位十一年，820年前后），也仍然分为三项，平安后半，开始总括称为高丽乐。前引的承平五年(935)的雅乐寮的四部乐（新乐、高丽乐、林邑乐、古乐）就是一例。用高丽乐作为新罗、百济、高丽的三乐的代表名称的后世的称呼，在这里出现，看来象是恰当的。《高丽三舞》或者是新罗、百济、高丽每个一舞吧。

接着，作为结束开光供养乐的高丽女乐，显示什么呢？不清楚。《多少舞》的数目也没有记述。和前面的唐女舞不同，由于有女乐，没有舞乐，我以为可能是器乐。三国乐的乐器在那里被实行的尽管只其一部，可是除输入的之外种类不多。新罗的伽倻琴（正仓院的新罗琴）、再是百济的百济琴（正仓院的竖箜篌），或者再是高句丽的玄琴（《西大寺资财流记帐》所记的箜篌，即是卧箜篌）的独奏，当然绝不会作为大露天戏的闭幕的，因为它们过分寂静。

在高丽乐一舞和高丽三舞之间，有唐中乐一舞和唐女舞一舞。关于中乐，在论述它和古乐的关系中逐步解释清楚。唐女舞的女舞是指什么不知道。即使这样，唐乐关系是在古乐、中乐、女乐的三舞中，譬如添加了性质不同的唐散乐，只有四舞，比林邑三乐、高丽五曲，没一点超过吗？在雅乐寮的唐乐的人数，自天平年间以后，由于成为压倒多数，产生了那样的疑问。是开光仪式的乐舞节目大概有特殊的性格？或者在现存的《东大寺要录》中也有错误呢？

什么是度罗乐

最后还有一个问题，必须加进度罗乐。开列在仪式次序中没有度罗乐，可是，在接近记述各乐首领名字的最后，有："度罗乐四寺、行道二遍而结束，左右分开站立堂前。左大臣以下击鼓落座。"虽未记下首领的名字，但是加在次序中的什么地方却有一定，在这里和楯伏舞一样也有左大臣以下击鼓落座。

度罗乐是齐明天皇七年(661)以来，屡次来到日本的耽罗国之乐，天平三年(731)的雅乐寮职制规定乐生约六十二名(唐乐是乐生三十九名)，盛行一时。耽罗国是朝鲜济州岛，或是印度支那半岛、美纳姆河流域的堕罗国等，众说纷纭，难以决断。也不知其详细内容。约略知道在乐舞中有《婆理》、《立久太》、《邪禁女》、《韩楚夺女》四曲。

平安朝初期大同四年(809)的雅乐寮成为："度罗乐师二人，鼓舞等师也。"(《类聚国史》)象是用了太鼓。曲名《婆理》，也在日本的乐书《续教训抄》中，记载着沙陀调之曲，该是度罗乐的遗痕吧。把《婆理》立刻和加姆兰音乐、舞蹈繁盛的今日的巴喱岛连结起来是过早的。

据《东大寺要录》记载，从四座寺院出发，行道(也叫道行，指

游行）二周，此后左右分列站立于大佛殿之前。这点，伎乐和散乐相似，散乐之项虽稍有涉及，但在《东大寺要录》的次序之中，载着“跳子名百人”，该是从事跳跃的人吧。百人之数也堪与女蹈歌百二十人相匹敌。或者这跳子名百人也许就是度罗乐。

再，在本书中我特别强调，从古代西方音乐东流之中的西域优位论来说，度罗是东南亚细亚的堕罗，也有不合适的样子。用我的逻辑是认为：比如堕罗之乐千里迢迢来到日本，一旦传入中国，再从中国传到日本。曲目中有叫《韩楚夺女》的。如果是作为堕罗固有的话，为何联想起印度诗剧呢？这一南海剧是中国战国时代的故事改编的，这样的改编的智慧，不是奈良朝人，还不是唐人吗？

雅乐寮的阵容

按《东大寺要录》再现的上述那样东大寺大佛开光仪式的供养乐舞，有关职员令治部省雅乐寮的知识是必须的。雅乐寮本身的解说，和本书的目的愈益不可分离。为了使读者比较正确地理解以上说明，打算在此披露。

大宝二年（702）治部省雅乐寮（根据《令义解》）

和　乐　二百五十四人

歌师四人　　歌人三十人　歌女一百人

舞师四人　　舞生一百人

笛师二人　　笛生六人　　笛工八人

唐　乐　七十二人

唐乐师十二人　　唐乐生六十人

三韩乐　七十二人

高丽乐师四人　　高丽乐生二十人

百济乐师四人　　百济乐生二十人

新罗乐师四人　　新罗乐生二十人

伎　乐

伎乐师一人　　伎乐生

腰鼓师二人　　腰鼓生

天平三年(731)　治部省雅乐寮雅乐生(根据《续日本纪》)

大唐乐三十九人

百济乐二十六人 ⎫
高丽乐　八　人 ⎬ 三十八人
新罗乐　四　人 ⎭

度罗乐六十二人

诸县舞　八　人

筑紫舞　二十人

大同四年(809)　治部省雅乐寮杂乐师(根据《类聚国史》)

歌舞师四人　　　笛师二人

唐乐师一十二人　横笛师二人

高丽乐师四人　　横笛、箜篌、莫目、舞等师也

百济乐师四人　　横笛、箜篌、莫目、舞等师也

新罗乐师二人　　琴、舞等师也

度罗乐师二人　　鼓、舞等师也

伎乐师二人

林邑乐师二人

遣唐船艰难的航行

由前所述，可以看出作为大佛开光仪式象征的是天竺僧波罗门僧正菩提。此人从天竺遥远地来到日本的道路，当然是丝绸之路，并且是与林邑僧佛哲一道同行。

想起从事东行丝绸之路的流沙的苦难时，也不会忘记从中国

到日本的海路充满恐怖的航行。那是遣隋使、遣唐使以及其他公私的船旅所备尝的艰辛。波罗门僧和佛哲、还有唐僧道璿，在唐朝开元十八年(日本天平二年，730)开船遇到暴风，据说天平八年在筑紫太宰府登陆(《南天竺婆罗门僧正碑》)。该有几次摇船返回，是几次从中国出航的结果吧。在与此相近的天平五年，经日本出发，七年回来的第九次遣唐使一行四船，从筑紫的大津浦开出，需要经过三个月漂流到华中苏州附近的海岸。

在为迎来大佛开光仪式而沸腾了的天平胜宝四年(752)，作为第十次遣唐船的一行，洋溢着寻求盛唐文物、求法之志的热情，进行了苦难的船旅。关于和这第九次遣唐船与第十次遣唐船（归途鉴真来到日本）一道到过唐朝的学问僧们的情况，井上靖氏分别写了名叫《天平之甍》和《僧行贺之泪》的小说。其优美的表现和深刻的洞察令人感动。

与此相关的，还有收藏大佛开光仪式使用过的物品（从开光笔起直至乐器）和收回圣武天皇、光明皇后的御料的正仓院的御物，那至为尊贵的、美丽的各类物品，使人忆起通过苦难的航行而从唐土运来，其感受无法表达。其中有的应该是在日本制造的吧。使用从中国带回来的材料，从中国招聘的画师、工人等来制作的吧。每当看到开头的螺钿五弦琵琶、阮咸，极尽奢侈的乐器，我在头脑中浮现了被严密包装的乐器、横置于波涛凶猛拍打的船底的航行的情景。

从昭和二十三年到二十七年的五年间，正仓院乐器的调查进行之际，我作为调查人员之一，经手过全部乐器，感慨是似乎仍然面对着横置于船底的那些乐器的姿态，而神思飞往古都长安，进而向西域驰聘。

第二节　正仓院乐器的全貌

（一）　现存乐器十八种

《东大寺献物帐》的记载

在此想介绍正仓院乐器十八种全部（除去佛教具的铃、铎等），和以正仓院文书为首的文献中见到的以及在美术中表现的诸乐器。涉及经过丝绸之路渡来的西域乐器，略作详细铺叙。此外，也为了阐明西域乐器的位置。照片虽非它的全部，但尽可能多刊载。说明很简单，请仔细观看照片作补充。

照片 26 刊载着被记载在《东大寺献物帐》中的乐器部分。国家珍宝帐全部说是宽 25.8公分、长 14 米的长尺牍。昭和五十六年在东京国立博物馆开设展览，全部在正仓院展中被展示。读者之中有记忆犹新者吧。全尺牍有《天皇御玺》的朱印 489 个，象织物的底纹一样地盖在上面。正当圣武天皇七十七回忌的天平胜宝八年（756）六月二十一日，按照皇太后（光明皇后）的御愿，为了先帝菩提，将这遗爱的各类物品献入东大寺大佛之际，附着这一目录。

目录记载的乐器，大部分都现存于正仓院，后（为主的是平安初嵯峨帝弘仁年间〔810—823〕）出藏，以其他东西为代纳（银平文琴、漆琴、紫檀琵琶、桐木筝、金镂新罗琴）。根据这献物帐和后来的收付帐，得以查明，现在正仓院所藏的乐器十八种、七十五件，大部分都是东大寺建立时的乐器宝物。但是与其认为逸品的多数是在开光仪式中被使用过的乐器，不如说是朝廷喜爱收藏的物品。因为是演奏后看不见者居多。

无论如何也是八世纪乐器的实物的大蒐藏。在世界上没有类

似的例子。打开西洋音乐史的八世纪之页一看便知。更详细的请参看昭和二十三年——二十七年的调查报告书《正仓院的乐器》（日本经济新闻社，昭和四十二年）。

正仓院乐器全部十八种的大要如下：

弦鸣乐器（弦乐器）

（琉特）

（1）琵琶（四弦琵琶）（照片 27）五面。和今天的乐琵琶几乎没有差别。是四弦、枇把型、曲颈（弦藏向后作直角弯曲）、四柱。比今日的乐琵琶细小的拨也现存着。琴身共鸣体相当于用拨的附近，横幪着大大的拨垫。琴身共鸣体的上部，二个三日月形的音孔，分别开于左右。下部也有固定琴弦的覆手的形，属伊朗系。琵琶系琉特的特色，作为向中国、西域寻求起源的借鉴。在正仓院文书中，只有一张残篇有琵琶谱（番假崇曲）。

（2）五弦琵琶（照片 28）一面。紫檀木的槽和表板上镶嵌螺钿，其华丽作为美术品，也是正仓院御物之冠。无论如何也不能设想是日本的制品。在中国也该被誉为“神品”吧。五弦、直颈、五柱，整个琴身共鸣体呈细长。有二个三日月形的音孔。覆手的形状和四弦琵琶的稍异。京都阳明文库收藏的《五弦谱》（五弦琵琶谱）是平安朝中期的抄本。五弦琵琶属印度系。

（3）阮咸（照片 30）二面。由于其一是螺钿装饰的缘故，和五弦琵琶并列为双璧。圆胴、长柄、直颈、四弦、十四柱。和前面的四弦琵琶、五弦琵琶属不同系统的琉特。若按德国的比较乐器学的分类来说，阮咸是 *Spiesslaute*（在胴中插入柄的琉特），第二种琵琶是 *Halslaute*（从胴到弦藏成颈状曲线连结的琉特）。柱的数量也多，适于演奏旋律，与四柱、五柱适于奏出和音的构成对照。再，如阮咸琴身（胴）的两面相似于两种琵琶胴的内侧，象西洋琉特

(包括曼多铃)的样子，不膨胀，只是稍有鼓起，也可以说是扁平状。按惯例用一块板制作。这种阮咸，据中国文献记载是由秦始皇时代的弦鼗发展而来。但在西城也有同样形状的琉特。想来那是在阮咸的发展过程受到的影响。

(哈普)

(4)箜篌(照片31)　二张(螺钿槽与漆槽)。在正仓院保存着残缺品。以此残品为根据，明治初制作了复原仿造品，在正仓院和东京国立博物馆(照片32)。许多人都晓得这仿制品。从残缺品推定，大的螺钿槽箜篌，高度约达180公分，相当于大的竖形哈普。以一根木头凿空作琴身共鸣体(胴)，贴上薄的表板。胴下装三根。脚，从脚的上端成直角伸出托架，和胴之间斜向张弦。弦数二十弦的下端系结组组，利用托架的栓把组组牢固地固定，组组剩余处，下垂着装饰的缨穗。这基本贯串于中国、西域、坎达拉、伊朗、古代阿茨叙利亚。

(取达)

(5)筝(照片33)　四面以上。现存者只有残缺品。组合残片，至少能确认四面是十三弦的筝，但和今日的乐筝有显著的制作上的不同。今日的乐筝(仿效继承了筑紫筝，八桥检校以来的俗筝)是凿厚的表板(从侧面看的筝的厚度)的里侧，制成空洞，贴上薄的里板。与此相对，正仓院的筝，表板、里板、侧面板的全部都用很薄的板(大约0.6公分)制成箱式。全部不是桐木，表板是槻榉木的样子，因容易损坏，所以竖置着约20公分的栈柱，全长约190公分，和今天的乐筝大致相同(当今的生田流、山田流的六尺约比180公分稍长)。从这种箱式变为二块板造，虽不知始于何时，但被推定是平安朝末的春日神社收藏的国宝筝，是二块板制作的(照片34，长度152公分，宽26.5公分)。

（6）和琴　二面。另有残缺的不完全品七面以上。有160—208厘米长短。六弦。和今天的雅乐的和琴大致相同。可以特别记述的，有一面头部呈特别长的。埴轮和近年发掘的弥生期、古坟期实物中所看到的和琴的原型，多数是五弦。平安朝以来，和琴的六弦，是调整琴弦，由五音加上一个八度上的一音来的。奈良朝也是这样吧，在古制的五弦五音增加了一个八度上的一音吧。

再，和琴成为日本固有的“琴”的实证，关于近年来发掘的十多面“琴”的祖型，最近被写了不知多少论文。发掘品之中也有台形的（津市纳所）。“琴”的祖型中，如果长取达作为与之相对的短取达存在的证据，是个很大的问题（拙稿《和琴的祖型》雅乐界55—57号）。

（7）新罗琴　二面。另有残缺品一面。即新罗的伽倻琴。长度153—158公分，并不比筝或和琴细长。是凿胴的表板之里面，但不加里板，比筝少一弦为十二弦。最引人注目的是胴尾的前头先端，装上一块羊耳形的板，作为连结弦端的组纽，琴弦绑扎在这羊耳的孔中调弦。琴柱竖于各弦，与筝、和琴相同。

（8）琴（照片36）　一面。从中国的孔子时代开始有七弦琴。长度114公分的小琴，不竖琴柱，而在表板上镶上印记（称为徽，在将弦长分为二分之一、三分之一等位置）作为目标，用左手手指按弦定音高。

与竖有琴柱的筝等以一弦一音为原则相对的，是一弦多音，因而虽同是“琴”，却在本质上大有差别。《源氏物语》中被区别为“きむ（琴）的琴”和“さふ的琴”。用琴字来代替筝是不正确的。近年来，在中国发掘出了周、汉时代的实物。

（9）瑟　残缺品（头部）一个。有“琴瑟相和”（比喻夫妇和合）的词汇，从古代开始，中国雅乐中，与琴相配合使用。由于竖有

琴柱，所以不属琴类而属筝类。在历史上有弦数的变迁，按音乐的项目也不同，多数是二十五弦。正仓院的这个是二十四弦。同琴一样。近年来在中国出土了许多周、汉时代的实物。

(10)七弦乐器　一面。作为琴筝类是特殊的例子。胴是琴的样子，七弦。在里面又有类似琵琶的弦藏的装置。虽没有关系，但在虾夷族的东柯里中，有以此表达感情的。实际的名称也不清楚。(调查之际，林谦三氏为中国古代的音律研究，提出称此器为"准"的提案，但调查人员之间意见不一，在报告书《正仓院的乐器》中，暂称"七弦乐器"。"东大寺"有铭刻。)

气鸣乐器

(弗路多)

(11)横笛　四支。为雕石制一、牙制一、假斑竹制一、吴竹制一的四支。32—38公分的长短，试吹结果得知，其七孔的音的组织相对共通，如以西洋音阶来说，是1、2、3、#4、5、6、7，相当于中国的七声(宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫)。和当今雅乐的龙笛不同。不从竹节出来的枝切下(石制、牙制的东西也是模仿其形)，被认为是真正古代的东西。(如今，枝切下，在它的遗痕中填入蝉形之木)

(12)尺八(照片37)　八支。为雕刻竹制一、吴竹制三、桦卷竹制一、白玉制一、雕刻寿山石制一、牙制一的八支。有34.35—43.8公分的长短。和今天的五孔(前四孔，后一孔)的尺八不同，有六孔(前五孔，后一孔)。音的组织和横笛相同。

称为尺八的乐器，其名称在唐代已有。学者吕才按照十二律制作了十二支尺八。尺八之名是由于以唐尺一尺八寸长度的为标准管吧。犹如以江户时代的普化宗虚无僧尺八为始的现今的尺八，是由于古代尺八在平安朝失传，而后仿效复制的产物，其前身是

来自室町时代的一节切。一节切和古代尺八之间显得没有关系。

(13)箫(照片 38) 一支。在献物帐有接触到“甘竹箫一口楸木带”的记载。如今分为十二管的第一号和九管的第二号的两种。明治开始的修补之际，第一号补充新管五根，装上紫色皮带，可是昭和二十三至二十七年的调查结束后，楸木制的带被发现。图上是去掉新管五根，把两方拴在一起，带应该连上沟，试看安上楸木带，只是二管已被丢失，一致了。即判明了，一个甘竹箫由十八管构成的，虽有长短之差，但为小差，邻管必须相差半音。管之中填塞纸粒，是调整音律的，但是现在的纸粒的位置并不具有太大的意义。箫是牧笛之属，是在南美、大洋洲扩展，欧洲(今天罗马尼亚的西米安·斯坦趣乌作为名演奏者而有名)也有的乐器，近年来在中国也有汉代的实物被发掘。可是，在龟兹的壁画和贺勒斯姆的壁画也可看见，想来也从西域向中国流传。

(14)笙(照片39) 三口。为吴竹笙二、假斑竹笙一的三口。和现在流行的笙虽可以说几乎是同制的，但有三点重要的不同：第一，今日没有在吹口安装长嘴，是中国传来的形制。第二，十七根各管的配列原则上虽相同，但现行的笙在毛管、也管处没有簧，只是原封不动地保留昔日的竹管，而不发音。正仓院笙是十七管全部鸣响。第三，在调查中判明，在一支吴竹笙的毛管的共鸣孔(称屏上，在各管内侧开有细长的孔，在从该孔下端到管的下端的气柱，由簧的振动产生共鸣，听起来音高下降，音量增大)的位置不同。我突然想到由《续教训抄》等古乐书已经具备的预备知识，也预想到有义管(替管)，不是在此忘记装入了吗？该管称“卜”。义管是二根，另一管是“斗”。现在不发音的毛管和也管的高度亦和卜管、斗管的高度随着在乐书中出现，正仓院的笙也是那样。(参照谱例)

进行这一调查时的正仓院事务所所长是国史学家和田军一氏，是由本来的美术工艺至于药的调查，而推进到更为广泛的大调查的一位。在请求和田所长，希望把笙和竽的管全部从壶中拔出进行测定时，虽很快就答应了，但在实际拔出来的阶段，他一直在旁片刻不离，确实是那样的担心：卷起的漆和银平脱的装饰不会剥落下来吗？会不会在我们的手底下丢脸呢？可是，由于这义管的发现而看到我们不知不觉地发出大声欢呼，他终于露出了笑容，成为强烈的印象，至今不忘。笙是中国固有的乐器。与此原理相同的乐器，在中国西南部的种种少数民族、和越南、老挝、泰国，更进一步直到巴尔内奥地域，现在也分布着，因此，有从东南亚寻求笙的起源的说法，但我并不采纳。

(15)竽(照片41)　三支。为吴竹制二、假斑竹制一的三支。与笙的高度是53－57公分相对，竽的全身高度是78－91公分，背是高的。竹管高度恰好是二倍。即与笙相比，能发出低一个八度的音。此外，和笙的构造全然相同。而且管顺也和今日的笙一样，大体推定演奏法也同今天在原则上没有变化，是六管同时鸣响六音的和音奏法为基本的。无论是正仓院的笙也好，竽也好，过去的簧在明治时换上新簧，那也是锈住了，因而吹起来也不能很好的发声。宫内厅乐部有这一竽的复原仿造品。

昭和四十五年秋，由国立剧场的委托，黛敏郎氏作曲《昭和天平乐》，在宫内厅乐部总演出之下，假国立大剧场发表。其中，在古代被使用过、平安以来不再鸣响的竽，和命运相同的大篳篥被复活了。大篳篥也好，竽也好，都能发出丰富的低音。稍微被近代化的笙和竽的和音，宛如簧片风琴的美妙和谐的鸣响，的确是昭和的天平乐。这竽也有周、汉时代的实物在中国湖南省、湖北省被发掘出来。其形制和以广西省为中心的西南中国的少数民

族的胡芦笙相近，成为笙和竽是中国起源的证据吧。

革鸣乐器

（多拉姆）

（16）腰鼓　二十个。但是只有胴，有长度42－39公分大小的，是伎乐（吴乐）的鼓，在中央稍细的圆筒的两端幪上皮面，用调整音律的线绳互相连结，是所谓“围”。和能的“围”的先驱没有一点儿不同。此形的“围”在古代印度很多。属西域系。

（17）二鼓（照片42）　一个。因为是三彩磁鼓筒，所以也以唐三彩磁器的资格受到珍重。磁制的鼓胴在中国古代并不珍奇。也散见于现代的亚细亚。大形的能的大鼓长度38.1公分。由于陶磁器调查班的研究而在昭和三十九年判明，是在日本制造的。唐朝用的四种这种形状的鼓，从小开始，一鼓、二鼓、三鼓、四鼓。三鼓和成为日本雅乐的右方高丽乐的三鼓没有差别，故推想，比其略小的这个磁鼓筒应是二鼓的胴。

在正仓院有两双在铁轮上幪皮的鼓皮（两面是用麻的调律丝绳连结的）已知不是腰鼓的鼓皮，但不知是什么鼓皮。因为能的大鼓比二鼓小，所以与一鼓最相近。舞乐曲中有叫作“一鼓”的曲，遗存在东大寺圣灵会。自古以来的舞乐中有所谓“壹鼓打”的奏法。通常代之以“羯鼓打”，曾经使用壹鼓。中国的一至四鼓的四种，在奈良朝确实被用过（《西大寺资财流记帐》）。其中的一鼓、二鼓、三鼓象以上那样判明。

体鸣乐器

（18）方响（照片43）　残存着方响板九块。是厚度0.4－0.6公分，宽5公分左右，长15.1－10.5公分的铁板。原来是一架十六块，每八块分为上下两排朝下并列，用槌敲响，不用说的是能演奏旋律的打乐器。在平安朝的《信西古乐图》可以看见。在中国到清朝、

在朝鲜至今都被使用着。这里刊载了昭和十八年，在北京紫金城内养性殿拍摄的珍贵的照片(照片44)。调查之际，试敲击鸣响，“哨哨哨哨”的声音高亮澄澈。与什么声音相近呢？一时想不出恰当的比较。说是与西洋的克拉管(单簧管)的高音区相近的话，可是又不对头。比日本的佛寺的鋈又更高亮澄澈。

这也是昭和四十五年秋的事情，和国立剧场的《昭和天平乐》前后，日本雅乐会的押田良久氏，和音叉制作者协力复原这方响，试在同会演奏会的管弦之中加入鸣奏，以作试验。正仓院的方响板，是一千二百年的生锈的、常见的铁板。现在如果想制造的话，委托附近的铁工匠给予制作，使暂时被埋在那沟中的东西显出那种新姿，但作为音叉的材料是过于上等的。

被复原的方响声音和单簧管相近，虽然调查之际听见的声音略有差异，但是画中的天平管弦在梦中再现，由于进入了它的一端，而欣悦异常。随着黛敏郎氏在《昭和天平乐》中竽和大筚篥被大量再现。是把温暖和喜悦给予研究者内心的快事。

以上是正仓院全部十八种乐器的介绍，在此简单地归纳成各种各样的系谱来表示：

日本系　和乐　和琴

朝鲜系　新罗乐　新罗琴

中国系　唐乐　琴、瑟、筝、阮咸(或者伊朗系)、

七弦乐器、横箫、箫、尺八、笙、竽

伊朗系　百济乐·唐乐　箜篌(也叫百济琴，虽被认为从初期的百济传入，但也从中国传入)

唐乐　琵琶

印度系　伎乐　腰鼓

唐乐　五弦琵琶　二鼓

(二)出现在图像、文献中的天平乐器

画中的乐器

在正仓院并没有保存着全部天平乐器。可注意到已知的现在的雅乐乐器没有狛笛、神乐笛、筚篥、羯鼓、三鼓、钲鼓、乐太鼓、大太鼓。正仓院的横笛，相当于龙笛(左方)、狛笛(右方)、神乐笛之中的那一种也不知道。但是没有重要的筚篥是很遗憾的，羯鼓也很重要，却没有类似的东西。可推测到三鼓、二鼓存在，并被使用。钲鼓虽被认为是奈良朝文献中的钲盘的后身，但也被解释为是从佛教乐器中移过来。所谓乐太鼓(管弦用)、大太鼓(舞乐用)的大型太鼓，不会没有被使用，在《信西古乐图》中可见到。

在此找找看天平时代的乐器的实物，在正仓院的其它地方也有吗？不会有大量的。在比天平古老的飞鸟朝的广法隆寺，琴(七弦琴)、横笛、鸡婁鼓成为寺宝。琴，俗称开元琴，胴中写着是在唐朝开元十二年（724)，在九陇（九陇是四川省广元县的山名，又是同省彭县的山名，或是陕西省陇县、或是甘肃省陇西县)制造的。或是比正仓院的琴更古老也说不定。但是横笛、鸡婁鼓的年代，却无确证。

这些实物以外，在图像等是如何呢？首先和正仓院乐器最接近的，是在画着正仓院乐器和其它御物的图像中见到的乐器的画像，虽说画像上有，但不是说立刻就有实物的，如果文献旁记这些的实际情况就好了。

被描绘的乐器，看到的虽是金银平文琴，螺钿枫琵琶、木画紫檀琵琶、五弦琵琶、阮咸、雕刻尺八、假斑竹笙、竽、吴竹

笙、琴、琵琶、纵笛(尺八？)、横笛、笙，但哪个也都有实物。只有一个两手打的细腰鼓(不是伎乐的腰鼓，而属一鼓、二鼓、三鼓、四鼓系统)，但不知哪个比较确定。

乐器以外的御物是苏芳地金银绘箱，山水八卦背八角镜，金银六曲花形杯，狮子奏乐文锦，密陀绘盆的残缺品(三个)，螺钿文镜中，除有实物的琴、筝、琵琶、横笛、笙、腰鼓之外，还描绘着象是筚篥的纵笛和圆筒胴二面鼓(单槌奏)。

在墨绘弹弓中的音乐

然而，提供最为丰富的资料的是墨绘弹弓(照片46)。在长度162公分的弹弓的弓弦的一边表面，自上而下描绘着大约一百人的散乐的各种各样的演技。有实物的乐器是竖箜篌、琵琶、尺八、横笛、笙、腰鼓等六种，其余八种在实物中见不到。拍板（拍子、百子——几块板合在一起)、铜钹(铜拍子——小的铙钹)、铜锣(还有团扇太鼓风的扁鼓)，以及各种形状与奏法的太鼓与鼓六种。这六种是桶型缔太鼓(两个鼓槌演奏)、长胴桶型缔太鼓（一个鼓槌奏)、缔太鼓(单槌奏)、细腰鼓(单槌单手奏)、细腰鼓(双槌奏)，所谓 Variety(多样化的)，非常丰富。把这些名称一一弄明确是很困难的。

散乐，本来在中国是由曲艺、杂技歌舞戏构成的。音乐必然也就不是中心。歌舞戏的乐器只有拍板、腰鼓、笛等三种。然而，这弹弓的被发现，把太鼓、鼓、打乐器全部作为基调，种类多倒是可以理解的。成为一个系统的箜篌、琶琵、尺八、横笛、太鼓、细腰鼓，不是原本散乐的管弦合奏，或许是为了更增加散乐的兴味而加进的也未可知。

再一个琵琶演奏者高抬一只脚，象往上跳跃那样，弦藏保持着冲向天上的样子。其上的缔太鼓是由戴着有角的头布的一个人

用背背着，同样装束的另一人作蹲着滚转的样子，从其身旁击鼓。其右，少年抬起右手，左足往后弯曲，做着什么滑稽(*comical*)的样子给人看，少年的对面的地方，是持笏的官吏风度的人物、以平静的脸站立着。这附近真是幽默的一群。琵琶以这种姿态参加散乐，使人想起后述的敦煌壁画中，拿在身后的倒弹琵琶。

此弹弓应该特别记述。虽然和乐器分开，但同西域有关系，所以在本书中不能不记述。在弹弓绘画中引人注目的一点是那服装的多彩。从裸露双肩的舶士到官吏风度的官人，自大人至儿童，真是形形色色。乐人中，中国乐人戴的幞头很多，那是作为当然的；象带着能上下来回弹跳毛氈花羽毛的帽簷的椀帽，花笠(用纸花装饰的草笠)风的帽子，没有一点装饰的毡帽风的东西等。戴胡帽的也有数人。而且其中许多人，可以看出垂着向左右分开的长长的金发。因为是薄而细的画，所以不能做到仔细分辨容貌，象这长发胡帽的人们，以其肥大的脸面可以区别于其他人。

演奏的乐器是横笛、细腰鼓、纵笛（大筚篥?)，特别并不完全是这些人所特有。散乐是中国自古以来就有，汉以后增加西方系(印度系)的东西，自南北朝(六世纪)前后，杂伎、百戏等受称赞更加呈现出盛况。胡人混杂也并非奇怪。这弹弓画画着的也许作为描绘中国唐朝的散乐，比认为是日本的散乐更为恰当（官吏持笏是唐朝才有)，推测奈良朝的散乐人之中不可否认的包含着西域人。但是研究古代中国服饰史的泰斗原田淑人博士，也不能断定是西域的什么地方的人。

卧箜篌的由来

如果以图像作为参考的话，法隆寺药师三尊像华盖的飞天，药师寺九轮水煌的飞天，年代稍后的白风时代宇治平等院凤凰堂

内栏的木雕飞天(一部)、再后信西入道藤原通宪(1159年殁)的画《信西古乐图》(原本亡佚，东京艺术大学美术系收藏。藤原贞幹摹本——1755)等计算在内，都没有可补充的乐器，唯有一个不应该漏掉的，就是卧箜篌。

这是东京国立博物馆收藏的国宝——飞鸟朝的金铜幡透雕的卧箜篌(图47)。短筝般的形状，胴面画着十多根象琵琶的柱或吉他格子那样的贯在全部四条弦上的柱。如前所述，虽有胴面上不竖琴柱的琴，每一弦竖立琴柱的是筝，但第三种类型也当然存在。或是琴，或是筝，难以决断的时候，发现这第三种，令人惊讶。本来在箜篌的研究中，三种箜篌(竖箜篌、卧箜篌、风首箜篌)之中，只有卧箜篌的形制没有掌握。以日本雅乐书《体源抄》的简素的图，和朝鲜高句丽时代的壁画，及其后身现在的玄琴等，作为原样，归纳中国的卧箜篌正体，成为明确的了。金铜幡的这乐器是飞鸟朝的图象。

一方面，在《西大寺资财流记帐》(宝龟八年，777)中，和箜篌二张相对，记载着箜篌二面。由此明白了以张计算的是竖立着演奏的竖箜篌，以面计算的是横躺下演奏的卧箜篌。由此也确认了卧箜篌在事实上已东渡传入日本。长时间对只知道琴和筝(和琴也属筝类)的二种"琴"的日本人来说，真正见到了这三种"琴"的珍奇的品种。但是，如果到泰国和印度去的话，一点也不珍奇。

文献中的天平乐器

在文献中看见的天平乐器是什么呢？在正仓院的有些文献中，例如《东大寺献物帐》(《国家珍宝帐》)的乐器部分的两处，在那乐人服的碎片上作为备忘录，写着乐器名。近前所引用的奈良朝末的《西大寺资财流记帐》也是很重要的。

献物帐和大部分实物相一致，所以在此不作详细阐述。在参

加开光仪式的乐人的破旧铭文中，知道了如下乐器的所属：

高丽乐　　鼓、大鼓、小鼓、拍子、铜钹

散　乐　　鼓、四鼓、拍子、横笛、

另《西大寺资财流记帐》中，将唐乐的乐器分为唐乐和大唐乐，记述如下。也有认为唐乐（乐器十八种）、大唐乐（增加五种为二十三种）的区别相当于太平时代的古乐和中乐的区别的论点（故林谦三氏），与此并不抵触。

唐　乐　　百子、铜钹子、方响、鞀鼓、大鼓、羯鼓、腰鼓、古乐鼓三、一二鸡娄、箜篌、琵琶、尺八、横笛、大筚篥、小筚篥、笙（十八种）

大唐乐　　百子、铜钹子、方响、倒鼓、大鼓、羯鼓、楷鼓、腰鼓、古乐鼓一二三、鸡娄、琴、筝、箜篌、琵琶、尺八、箫、横笛、大筚篥、小筚篥、笙、竽（二十三种）

表现在以上主要文献中的乐器之中，往往有实物和图象未知者，按照其中在自平安朝流入的图象和后世的乐书所录清楚的有楷鼓（别名答腊鼓，《信西古乐图》）、鼗（在《西大寺资财流记帐》中是鞀鼓、倒鼓）等。散乐的四鼓也是在他处所见不到的资料（照片49）。今天对我们是平常的乐器——很大的太鼓，是相当于《西大寺资财流记帐》的大鼓的吧。姑且作为重要的记载。然而，因为文献是简单的东西多，所以实物和图像虽是较差的资料，但在成为实在、准确的证据的场合，图像就不仅是补充，而带有超过其他的重要性。前述的卧箜篌可以说是很好的例子。

关于奈良朝的音乐、乐器作了篇幅稍长的叙述，是为了获得对西域乐器并与那东流中国的胡乐器的理解的基础。

第三节　日本雅乐之中的西域

分为左右的舞乐

中国、朝鲜乐舞正式地向日本流入，开始于天宝二年治部省雅乐寮设立，经过天平，到平安朝初的大同之时，其内容扩大，登录乐种已达和乐、唐乐、三韩乐、伎乐、度罗乐、林邑乐六种。此外也有散乐（乐户，奴隶阶级）。后来又增加渤海乐。不过，在现时的日本雅乐、舞乐却如下面这样被分开为左右。

在乐器编制中，右方高丽乐不用笙，笛和鼓的种类也不同。由此，与包括笙的和音的左方唐乐成为有显著不同的音乐。乐曲名则从各种代表性的东西中选出六曲。舞姿从专家眼里看来，确有不同，但从大体上看又没有怎么变化。据说在这里，左方的装束是红，右方的装束是绿，作为基调分为左右从乐屋出入等办法。但是，原来左方右方是怎么进行分别的，那是个问题。

日本雅乐的舞乐构成

左方唐乐	（乐器）	龙笛	筚篥	笙	羯鼓	钲鼓	太鼓	（乐曲）	兰陵王	陪胪	春庭乐	苏合香	太平乐	拔头
右方高丽乐		高丽笛	筚篥		三鼓	钲鼓	太鼓		贵德	纳苏利	狛桙	延喜乐	苏利古	昆仑八仙

关于左右分别的形成年代和经过的直接性的史料尚未见到。平安朝初期，雅乐寮衰退，乐所被新设，左右近卫府向舞乐发展等，和制度上的变动有关。奈良朝是由中国和朝鲜来的乐人、舞人，原封不动地教以各该地的乐舞的时代。但在平安朝，外来的和日本的乐人舞者，适应了日本的情况，设法一边改编这些乐

舞，一边创作新曲。全面的雅乐的日本化开始了。催马乐、朗咏等的歌曲也是其流派之一。

话虽如此，舞乐分为左右两边的动机和目的是什么呢？在中国有作为范例的吗？在唐朝玄宗代，融合雅、胡、俗三乐的宫廷宴飨乐，由太常寺太乐署（类似文部省音乐局）、左右教坊（玄宗直属的女乐教习府）和梨园（玄宗亲自指挥的乐工、妓女的最高教习机关）盛大地进行。左右教坊是将所属三千人的妓女被分开为左教坊和右教坊。在序章介绍过的周文矩的妓女合奏图中，也看到了左教坊和右教坊的竞演。这左右教坊之外，唐初以来有内教坊，掌管女教。这内教坊被传到了日本，但是左右教坊却没有传入。认为日本的左右乐舞是基于唐的左右教坊的史料没有。

在朝鲜，新罗统一王朝灭亡后，高丽朝建国。这是平安朝初期末的醍醐天皇延喜十八年(918)的事情。在高丽朝称左为唐乐，右为乡乐（朝鲜乐），又有所谓左坊掌中国雅乐（儒教的雅乐），右坊司乡乐（朝鲜乐）的制度。可是，缺乏关于日本的左方右方与这直接联系的史料。

左右分立的原委

在日本东大寺的供养会中，有东西二部的乐屋。平安朝初的清和天皇贞观三年（861），在东大寺大佛御头供养之际，设置了东方高丽乐座和林邑乐座，西方新乐乐座和胡乐乐座，称之为四部乐（《东大寺要录》）。朝鲜三国之乐（在奈良朝误称为三韩乐），总括为高丽乐。理解胡乐为古唐乐，新乐为新唐乐。朱雀天皇承平五年(935)也称为东乐所（高丽、胡乐）、西乐所（新乐、林邑）。此后的东大寺舞乐法会成为三部乐屋（新乐、古乐、高丽乐），终于变成了二部乐屋（左新唐乐、右高丽）。然而，这三部、二部的事情虽被记于天福元年(1233)的著作《教训抄》中，但其年代不明。

本来，左右分立的观点，古代中国以来，无论在日本、朝鲜都很多。制度上的反映数也数不清，立刻想到的是左京、右京、左大臣、右大臣、对歌的左方右方等。与舞乐的左方右方最近似的是左右近卫府吧。左右近卫府随着雅乐寮、诸大寺以乐舞参加东大寺的供养会，是贞观三年的事情。

再，平安朝以后到今天的乐制的变迁，以一言补充的话，自自平安朝的乐所设置以来，京来乐家以多、山井(大神)、安倍、丰原(丰)四家作为京都乐人形成了牢固的地位。与此相对，形成了大阪四天王寺的薗、林、东仪、冈等诸家的天王寺乐人；奈良兴福寺的上、芝、辻、窪等诸家的南都乐人。也称为京都方、天王寺方、南都方，合称为三方乐人。

这些诸家虽分为本家、分家，却按父子相传，保守着它的艺术流派和家传，直至今日。室町时代之末，伴随着皇室的衰微，雅乐也一时颓废，但到了丰臣秀吉的天下，由于振兴宫室的式微，在京都集中天王寺乐人、南都乐人，在宫中设立三方乐所。德川家康随着保护三方乐所，还把三方乐人迁移到江户城的红叶山，称为红叶山乐人。明治亲政之下，于明治三年在太政宫之中开设雅乐局，将红叶山乐人和京都的三方乐所并为一体。从许多传统曲中，选择唐乐约70曲、高丽乐约20曲，制定《明治撰定谱》(昭和五十二、五十三年小野雅乐会出版)。雅乐局改称为雅乐课、雅乐部，现命名为宫内厅乐部。乐师为二十五名。

乐曲之中的西域

从奈良朝到现在的唐乐、高丽乐，文献中见到的曲数大概有二百。其中，除唐乐的古乐（包括林邑乐）、唐乐的新乐（包括日本作曲）、高丽乐之外，还包括今已消亡的渤海乐、度罗乐、伎乐、散乐。当然，加在一起的有管弦之曲、舞乐之曲。

纵观现行的九十曲，《教训抄》的约一百六十曲，想来西域系的曲子不少。虽然右方高丽乐中也有，但首先应当提到左方唐乐(左舞)之中的所谓林邑乐之曲吧。象在序章的林邑项指出的，实际上是天竺系。

以安摩藏面为首，在大佛开光式被上演的有拔头(裲裆装束，假面)、倍胪、菩萨的三乐曲，再就是迦陵频、胡饮酒（裲裆装束，假面)等。(注：裲裆——古时武士家中妇女礼服)。

这些，在古乐书中被记载为天竺或林邑乐。明治以后，按大槻如电、高楠顺次郎、田边尚雄氏等可算出林邑八乐。裲裆装束是在周围安上毛的特别的东西，被看作西戎的衣装。这裲裆装束和戴上假面的舞乐，与重上礼服，不戴假脸的平舞（舞乐的大部分),可以清楚的区别。平舞多是四人一组，六人一组，相对的舞乐是单人舞,动作快而活泼,往往有小跑，所谓跑舞。这种跑舞有兰陵王、散手破阵乐、还城乐。右方高丽乐的纳苏利、贵德也属同一种类，说是高丽乐，可是也被认为是西域系的中国舞乐。

往往也会从乐曲名推测不是西域系的吗？以《教训抄》为首的乐书和近代的研究有时也会认为不是叫做天竺乐吗？唐乐的，有苏合香(《教训抄》中天竺)、苏莫者、剑气裈脱、轮鼓裈脱、扶南(由名称属南蛮系)、进宿德、退宿德（宿德是走德、走秃的借用字，若为束毒即西域的地名)；属高丽乐的有胡德乐、昆仑八仙(是西域的昆仑山，或是奈良朝南海人的称呼，哪个呢？面和伎乐的迦楼罗相近)、苏志摩利(《体源抄》天竺乐)等。

这苏志摩利和前面的纳苏利一道都不是古代的朝鲜语吗？也有怀疑这种曲名中有绫切、新乌苏、都志（《教训抄》都謽志与吕妓)、吉简、新河浦等。从精通日本雅乐的韩国音乐史学者李惠求博士那里，尚未听到关于上述高丽乐曲名的语源的意见。

象以上的关于雅乐曲之中的西域的讨论，必须在下一章和叙述有关中国的唐时代的乐曲的考证合并考虑才能尽意。此前的叙述想来推论过多吧。如果读完下章可能会得到理解的吧。

越天乐的语源

在这里只是简单地介绍根据“越天乐”连结日本、朝鲜、中国的考证。此曲在日本雅乐中有相同的曲（在中小学被教唱，经常耳闻于神式结婚式）。“越天乐”在日本也写作“越殿乐”，中国为“越殿”（《羯鼓录》）、“月殿”（天宝十三载石刊）。

可是，在朝鲜的正史《三国史记》中，有题为《金凡》、《月颠》、《大面》、《束毒》、《狻猊》的七言绝句五首，作为崔致远乡乐杂咏五首，被记写着。关于这五首，将在第三章详述。实际上是有关中国散乐的诗，“大面”是中国、日本的“兰陵王”，“束毒”相当于西域地名萨库多，而“月颠”和“月殿”、“越殿”、“越天”读音相通。日本的“越天乐”是平安朝新作的管弦曲，但此曲是如何发生于唐土的散乐（以横笛、拍板、腰鼓三乐器为伴奏的歌舞戏）却也是出乎意外的。舞乐的代表曲《兰陵王》也应合在一起考虑发生于散乐，并重新认识日本雅乐的内容的富于变化。并且在这些散乐中西域系的东西很多，从而越发感受到丝绸之路对日本雅乐影响的深度。

六调子、枝调子

说到西域的音乐理论在日本雅乐的投影，将在下一章中详细说明，这里只是简单记述。现在的日本雅乐的唐乐中，使用着壹越调、双调、大食调、平调、黄钟调、盘涉调的六个调（多纳利抵依），所谓六调子。全部曲子都属于哪个调子呢？除的确古老的外，还有象六调的枝调子。综合《龙鸣抄》、《教训抄》等，有这六个调子：

平调之属　性调　道调

黄钟调之属　水调

大食调之属　乞食调

壹越调之属　沙陀调、壹越性调

合称十二调子。此外，有角调、大吕调、小石调等，但不知何谓。如果知道这些的话，下章叙述的唐俗乐二十八调就谁都会明白，可见在平安朝末，没有这些知识。原原本本的唐俗乐二十八调的理论，在唐乐输入的当初是否已经传入？谈及这些的文献，现无存者。

在这十二调子的名称之中，其意义乍一看不可理解的很多。后面叙述日本十二律名称，即是：

壹越，断金，平调，胜绝，下无，双调，

凫钟，黄钟，鸾镜，盘涉，神仙，上无，

其中壹越、平调、双调、黄钟、盘涉可以看见，但大食调、性调、道调、水调、乞食调、沙陀调却没有。

作为中国语在这里使用的文字解释也很困难的是，大食调、乞食调、壹越调、沙陀调、盘涉调。难道不能解释为：大食是"大喰的"，乞食是"乞食"。大食，日本的学者曾经断定为阿拉伯人的中国名。这出自阿拉伯稍有出乎意料。田边尚雄氏等的关于印度的七声音阶的第一级名 *Sadia* 与沙陀相近，第五级名 *Panacama* 相当于盘涉的想法是可以同意的。但是剩下的几个调名却没有涉及。五十年前写毕业论文时，我的想法是，仅印度的音阶名是不能解决的，所以必须探寻其他史料。这些史料是龟兹的五弦琵琶名手苏祗婆带到中国来的西域七调理论，和以此为基础的有关唐的俗乐二十八调的理论的文献。最后，也能够在印度的库底依也玛拉依文书石雕探寻苏祗婆七调之源。

第二章　长安梨园之春——寻声于敦煌壁画

第一节　玄宗皇帝的梨园、教坊、太乐署

皇帝梨园弟子

《新唐书》卷二十二《礼乐志》载:“玄宗既知音律，又酷爱《法曲》，选‘坐部伎’子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部更置小部音声三十余人。”

文中记述着盛唐玄宗皇帝(712—756在位)亲自执教乐舞的教习府梨园的成立。演奏有错误者，必能发现而纠正的玄宗皇帝，可见对音乐颇为内行。坐部伎是立、坐二部伎的一伎，隶属于太常寺太乐署。宫女指教坊的妓女。梨园是由两个代表性音乐教习府的乐工、妓女的佼佼者，选拔、集中而成的最高的乐府。和日本的雅乐寮等进行比较，知其相当不同，对比于奈良朝的乐舞，日本观点的根据所在也得以明白。

上文的坐部伎和立部伎一起构成二部伎，是把雅、胡、俗合为一体的宫廷、国家的宴飨乐十六大曲分为两部分的制度。这也是玄宗朝的设置。和这二部伎并行的大型宴飨乐制度有十部伎。同西域乐有很深的因缘。与其说这是以西域音乐为中心的唐朝外

来乐的制度，还不如说是古代丝绸之路音乐的东流的中轴。这在第二节中将作稍详细的论述。详述的理由，是因为颇为明显地，在有关十部伎的中国方面的文献，只有考古资料的文献，而没有西域诸国的乐舞的实体。

再一个，前文中的“法曲”具有唐朝重视的道教之曲的意义，故玄宗“酷爱”。然而，法曲的实际情况，是汉以来的中国固有的艺术音乐(俗乐)，和南北朝、隋、唐流入的西域乐(胡乐)合为一体的产物。因道教而命名，统称“法曲”。俗乐和胡乐的合体，换言之，是西域乐的中国变体。中国具有从古以来确立的固有的音乐体制，在接受外来乐中，就产生接受到什么程度或能否接受的问题。这是和奈良朝、平安朝的日本，如何接受从中国、朝鲜的大陆音乐文化的问题相同。古代丝绸之路的音乐在中国过滤一次，在日本再度过滤，更进一步在西域是印度、伊朗的音乐也被过滤。在这样的文化流传过程中的变形，也见于宗教、语言、美术，但在音乐的领域格外显著。

中国的雅乐、胡乐、俗乐

还有一个作为本章理解的基本点，是在唐代的雅乐、胡乐、俗乐的分别。胡、俗分别的情况已经谈到过，关于雅乐因为同丝绸之路没有直接的关联，所以至今仅略有说明，但为了明了中国的雅、胡、俗的分别，也为了说明日本的雅乐不是中国的雅乐，而是胡俗乐的情况，这里有必要约略谈及。

中国的雅乐是儒教的礼乐，在汉代这制度已确立。用于祭祀天、地、祖先的仪式，乐被分为堂上登歌和堂下乐悬。使用的乐器，弦乐器有琴、瑟，管有篴、篪、篇、箫、笙、竽，打乐器有编钟、特钟、编磬、特磬、柷、敔、建鼓、建鼗、路鼓、路鼗、灵鼓、搏拊。现在和日本雅乐共通的仅仅只是笙。乐曲使用的歌词，是

以《诗经》的诗为主的各王朝各天子的新作。

舞由文舞和武舞构成，规定为：天子八佾（八列八行六十四人），诸侯六佾（六列六行三十六人），大夫四佾（四列四行十六人），士二佾（二列二行四人）。这雅乐和儒教同时在长时期的各王朝被继承，近代也作为文庙（孔子庙）的祭仪，在曲阜（山东省）、北京、台南（台湾）等的孔庙中举行着。朝鲜是在高丽朝之末引入，现在在南朝鲜萨乌尔的文庙中也传存着古制。在日本，乐舞没有整套装备形式流传。《日本书纪》卷二四的所谓皇极天皇元年（642），苏我虾夷建立祖先庙行八佾之舞的记事，是难于置信的。

视这种雅乐为正乐的中国唐时代的人，称其他的乐舞为俗乐。由于唐朝胡乐盛行而增添之，是将雅乐、俗乐、胡乐的三种作为乐舞的大宗。然而，俗乐吸收了胡乐，形成新的俗乐。把这样的唐朝音乐的变迁分为三期，成为：

第一期　初唐　雅、胡、俗的鼎立

第二期　中唐　胡、俗的融合（新俗乐的产生）

第三期　晚唐　雅、俗（新俗乐）的对立

这变迁的顶点是玄宗朝，其象征是梨园。在玄宗朝之中，还可以把天宝十三年（754，奈良朝天平胜宝六年，东大寺大佛开光仪式的后年）作为最顶点。这年七月十日在太常寺太乐署，建了列记了二百多曲名和十四个调名的大石碑。由这石刊懂得，十调名包括五个胡名（沙陁调、大食调等）所改的新的名称，五十曲左右的曲子是由胡名改为中国名的（《婆罗门》→《霓裳羽衣》等）。调名和曲名的改变是公诸于世的。这可以解释为长时间进行着的胡俗融合，期于此日公开发表了吧。

翌天宝十四年，由于安禄山之乱，玄宗和杨贵妃一同从长安

蒙尘(皇帝因事变而逃离宫廷)。唐朝音乐文化一举崩溃。唐末诗人元稹简记此事于乐府《立部伎》的注中:“天宝十三载，始诏道调法曲与胡部新声合作，识者异之。明年，禄山叛。”这调名的变更，实际上是俗乐二十八调理论成立的一部分。二十八调，如前章所示，是日本雅乐十二调子的前身，其中包含着西域的音乐理论，本章设一节介绍之。

本章的详细论述，请参看拙著《唐代音乐史的研究　乐制篇》、《关于唐代俗乐二十八调的形成年代》、《西域七调及其起源》等。

梨　　园

按照《旧唐书·音乐志》和《新唐书·礼乐志》记载，如前所述，玄宗(712—756在位)在处理政务之余暇，在长安西北城外的禁苑设立梨园院，集中太常寺坐部伎的乐工子弟三百人，亲自教习玄宗爱好的法曲，音响齐发，一声有误者，必定发觉而纠正之。玄宗拥有后宫三千人，宠爱杨贵妃，遂亡国。这不是晚年的事情，而是刚即位不久的开元二年(714)前后吧。

太常寺相当于文部省，其中太乐署亦即为音乐局。坐部伎是将十四大曲分为立部伎、坐部伎二部伎制度的坐部伎，由太乐署的乐工(官有的奴隶乐人)演奏之。选拔其乐工子弟三百人移至梨园。后于天宝年间又增加宫女数百人。称“皇帝梨园弟子”。迄至后世(宋代)成为话题，被吟咏于诗中。把日本的歌舞伎界称为梨园，把名主角、名旦角称为梨园名花，就是由把中国的京剧界称为梨园引进的。知道梨园名优梅兰芳(1894—1961)的人也有吧!此称呼是发源于唐代梨园。

玄宗亲自教习的所谓法曲，也被称为道调法曲，带有与玄宗皇帝的信仰道教有关的曲名。汉代以来的所谓清商乐也是中国俗乐之名的残余。天宝十三载的曲名改变，许多带有西域语的明显

的胡乐系的曲目，被改为道教味道的曲名。《婆罗门》被改名为《霓裳羽衣》是其一例。至于霓裳羽衣之曲，也出于谣曲《羽衣》，作为中国唐代的名曲在日本也很著名。在中国也作为玄宗作的名曲，被盛传于后世。所谓玄宗创作是讹传，实际上是胡曲《婆罗门》改写成中国风味，为胡俗融合的一例。法曲的上演节目（*repertory*）的大部分是这样的乐曲。

周文矩合乐图，据说是宫女在玄宗皇帝与杨贵妃之前，分为两组的合奏团进行竞演的绘卷物。只是没有确认是玄宗皇帝的直接史料，但这是颇可理解的说法。请再看一次照片，卷物的左端画着树杆，户外铺着蓝绒毯，设立临时演奏场，为贵人周围围上高高低低的屏风，安放床铺。那夫人在红椅上坐下，可看到背姿，男女侍者们立于床之左右。只见到杆的树，是梨树或什么？不得知。

看来这演奏场象是在禁苑的“梨园”之中，或何处？难以确言。设置于玄宗朝的音乐教习机关，有教坊和太乐署。梨园是从这两个主要机关被选拔出来的乐人妓女的荟萃。此绘中的女乐竞演，也可推定是：分为左右的专门从事女乐的教坊（左教坊、右教坊）妓女的竞赛。

教　坊

教坊本来是内教（女教）之坊的意思。唐初用内教坊之名，置于禁中，由耽溺于道教的则天武后改称为《云韶府》。云韶之名据说取自《书经》益稷的“箫韶九成”。而玄宗之始于开元二年，内教坊被移到蓬莱宫（东明宫）之侧，同时，妓女专修乐舞的左右教坊被设于禁外。和内教坊相对称为外教坊。内教坊、外教坊同样都是教习乐舞，本来是修习女教一般课程（僧学、书画等）的机关，宫廷内的掖庭宫的宫女，可以说是类似出差。推想玄宗朝以来的外

教坊的隆盛，有庇荫(皇帝支持)的存在情况，继续到末唐，也被称为仗内教坊。唐末，外教坊衰落，合并了仗内教坊，恢复到唐初的形式。

盛唐乐舞之花，和梨园并列，盛开于左右教坊(外教坊)。长安城的东北部，宫城的近东设立二坊，右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊(长乐坊)。右教坊靠近宫城，比左教坊更西。左右对称的长安城，和奈良之都平城京一样，被认为相同的是宫城南向座落(天子面南)，东是左京，西是右京，虽然同在左京，但东是左教坊，西是右教坊。犹如左右教坊也在东都洛阳的明义坊，其位置是右教坊在南，左教坊在北。另一内教坊也被认为在洛阳城西门外，但不了解洛阳教坊的详细情况。

教坊内的生活

关于长安的左右教坊，玄宗朝人崔令钦写的小册子《教坊记》记录着他的实际见闻，可知道相当详细的情况。其间能够窥视到在盛唐的奴隶制之下，皇帝私有的妓女是什么样的身份，实际上生活于什么样的环境，如何得到皇帝的宠爱，并简单描写和提出看法。不仅她们是怎样教习乐舞，如何在宫廷侍奉他人，与本书内容有着深刻联系，而且看到她们进入特异的社会之中，也有助于理解乐舞的本质。所以予以简单地描写。

教坊，由教坊使(长官)、副使(次官)等监督官，和妓女、乐工(男子)组成。玄宗朝人数之多不下三千，其大部分是妓女。妓女从第一等到最后一等分为四个层次的等级。最高的“内人”，供职于东宫(宫城的东部分)之中的宜春院的称“宜春院人”，由于经常在皇帝身旁的也叫“前头人”。然而，平常住在教坊赐的住家(内人家)。内人家达数十，原来较少，称“十家”。赐予内人家之荣誉，在郑隅的诗《津阳门》中：“十家三国争光辉”句歌唱了其地位。

三国是指杨贵妃三姐妹，因而可知内人受宠爱的程度。受到厚待的内人，不用说是妓女中姿容、乐技的最为卓绝者。

内人之下是“宫人”，出身贱隶，技艺也比内人低。内人允许束鱼带，宫人却不许，等级有着严格区别。偶尔为补充内人的不足，才在只有内人才能教习上演的曲中增加。第三等，称为“搊弹家”。搊是用手指奏弦的称谓，和用拨的弹奏相反。搊弹家是琵琶、箜篌、筝等弦乐器的专家。平民之女容貌美丽、能演奏技巧繁难的弦乐器的搊弹家，在教坊妓女中也是特别的，象是笼中之鸟的另一种妓女，不是贱民似的存在。有趣的是，虽然掌握着弦乐器的特技，但是舞蹈不擅长，《圣寿乐》，所需要的“脱去外装，露出内装”的特技，上演《字舞》之际，内人只需一天练习就足够的，搊弹家则耗费了一个月也上进不了，因此，以内人为头尾，搊弹家挟于队列中间，摹仿着内人的举手投足。

最后是“杂妇人”。是内人、宫人的见习，以照料姐姐们的衣食住为主。偶尔和内人、宫人替换歌唱。玄宗朝的著名俳优有叫黄幡绰的人，经常侍于玄宗之侧戏弄谐谑而受到宠遇。这黄幡绰诋毁内人、宫人不善于歌唱，赞赏杂妇人的歌唱。他独特的谐谑，是说俏皮话挖苦人。黄幡绰这种做法没有招致擅长于音乐的玄宗的不高兴，大概因为说的是事实吧。

以上四种妓女之外，还有专门从事竿木、筋斗等散乐的妓女。乍一看，教坊确实象是宫廷的艺妓学校。但也包含着男乐工，人数不详。也有乐器演奏者，尤为引人注目的是散乐家和俳优，散乐家之外的曲艺师等，也包括演技简单的歌舞戏（大面＝日本舞乐的兰陵王，拨头＝同于拔头，窟垒子＝后世中国、日本的傀儡子，即是木偶戏等）。而且，在唐末演剧因素发达，有《参军戏》、《樊哙排君难戏》等曲名的歌舞戏，由倡优（俳优）表演，由此形成宋

杂剧，和后来的元曲、昆曲、京剧也有关系。

笼中鸟般的乐妓

教坊的社会性质应该特别写到。这是宫廷所属的一种奴隶制，是和一般社会隔断联系的闭锁社会。可以说是笼中之鸟。出身不仅限于贱隶，而且一旦进入这社会，就很难脱离。长安的都城是所谓夹城，沿着外城在内侧还有略低的城墙，二道城墙之间挟着小道，从宫城往东北隅，然后通向东南隅。皇帝在这途中有离宫（东明宫、兴庆宫），或在东南隅的曲江、市民所不能看到的地方行幸。皇帝的教坊妓女等的移动，也是从市民的视线中遮断。被关闭在内的宫女，在每月二日或诞辰日，被允许和母亲、姐妹、姑姑在教坊内会见。

妓女们交往称为香火兄弟的义姐妹之约。不称香火姐妹，而称香火兄弟，是在只有女人的世界中的一种性的倒置。这女人岛也有暗中潜入的儿郎（年轻的官僚）。或者由妓女悄悄地引入。这儿郎被称为新妇或嫂。一个妓女聘一个儿郎，妓女的香火兄弟聚集相伴，是所谓"突厥之法"。象石田幹之助推测的那样（《长安的歌妓》，《唐史丛钞》所收），突厥（漠北的土耳其族）的王妃依次嫁与王的兄弟，也许是从一种レヴィレート的习俗变来的名称。象这样的一种隐语，成为浑名的流行，称天子为崖公，欢喜为蚬斗等俚言俗语的秘用。

实际上，民间也有称为教坊的，为官僚、富商的妓馆，在都城长安也有。以平康坊的北里为著名。这地方也是和教坊相似的闭锁社会。也不能随意外出。此坊的南街有保唐寺的有名的法谈，（讲经）每月三次，大约在每逢八日结伴去听讲。而且每次必须赠一缗（钱千枚）给鸨母（义母，即烟花巷所谓的母亲）。因一夜宴会的费用推定大约是三十缗，这一缗并不是什么高额，想来是形式

的规定。是妓女被拘束的良好例子（还可参考当时的物价，每升米十文钱）。

太乐署

在前面叙述了梨园、教坊及其盛况的存在。事实上，唐代宫廷、国家的音乐设施的中枢是太常寺（掌管礼乐的机构）之中的太乐署。和太乐署并列的称鼓吹署，也有掌管军乐的教习所，但和西域音乐几乎没有关系，没有接触。官贱民（国有奴隶）的制度完成了的唐代，乐人应该明确记载是官贱民。官贱民当然是从唐以前就有，在兵荒马乱的南北朝急剧增加，在唐代作为制度而确立。唐代官贱民分为：太常音声人——杂户——乐工——官户——官奴隶。五个等级，身分、职掌的区别十分清楚。应该注意的是，五个等级中，专业从事音乐的阶级被包含在两个中间，即：太常音声人和乐工（工户乐户之中的乐户）。并且，太常音声人在奴隶之中占有最高级的位置。官贱民是没有户籍，不能和良（平民）通婚，刑法上也被区别，原则上其后代是不能从这身份中脱离出来。经常居住在乡下，顶替纳税每年几次轮换到长安城里，在太乐署从事教习，为宫廷国家效劳。教习有等级，考试成绩好的，效劳实绩长进的话，等级也好，身份也好，都上升。达到成为太常音声人的实际成绩，按规定可以脱离奴隶的身份。

实际上这种人的数量很少。反之，也有受到皇帝的重视、宠爱，而赐从官位者。这些官贱民乐人的人数，没有准确的了解。唐初，据说散乐、仗内散乐、音声人（包括乐户）一万二十七人，有所谓合计一万一千三百零七人的记录。玄宗朝似乎上升到三万人。

以上按梨园、教坊、太乐署的顺序，叙述了有关宫廷、国家的乐舞教习机关。容易领会，太乐署是国立音乐大学，教坊是宫内

厅女子音乐学校，梨园是艺术院等，用现代语置换虽然不甚妥当，但是我希望能理解。

还有，唐代长安的乐舞设施，知其在长安城条坊的何处呢？已经消逝的迹象，全部借助追忆。复为长安条坊图，显示出梨园等的位置的是图版 60 、64 。在此出示的照片 65，是北宋吕大防的长安全图石雕的残石。昭和十六年左右被发现的这残石的拓本，是同学、挚友、已故的前田直典氏从中国带回来，我借来拍摄成照片，可是昭和二十年，中国经济史研究的开拓者、已故的加藤繁博士家遭到战祸，此拓本也归于灰烬。此后能怎么说呢？这残石的下落不明，我拍下的几张照片好歹成了贵重的记录。作为知名的长安研究家、京都大学的平冈武夫氏在大著《长安和洛阳》(京都大学人文科学研究所1956版)中，我的这张照片被采用了。

第二节　十部伎和二部伎、四部乐

(一)十 部 伎

张骞的胡曲

在太乐署、教坊、梨园那样的乐舞教习府，是用什么乐曲、什么乐器演奏呢？以前所记述的《霓裳羽衣曲》为代表的唐代乐舞，因为有所谓俗乐、胡乐，和它们的融合的情况，所以太乐署的乐曲，在教坊进行时，伎女作了相应的变化。据说，在梨园，也把这些乐曲中的精华选择上演。就连同一名称的乐曲、舞曲，也有着演出形式的多样，规模大小的不同，在本书中不能深入触及。但中唐以后，在宫廷、贵族以外的人们，官僚、士人以及商人等来说的话，公开的“妓馆”发达，宫廷、国家行事场合上演的

乐曲、歌曲，在一般场合被开放了。在那里，当然也会有编曲出现。这样的变化、编曲的情况，涉及到以后作为探索其起源的，在宫廷、国家行事中被上演的乐舞的本来面目。其大宗的虽是十部伎和二部伎，但首先应举出和西域关系最密切的十部伎。

在历史上有名的前汉的武帝（公元前141—87年在位）为了攻击宿敌匈奴，派人出使奥尔多斯的月氏。使者张骞远出西域，越过帕米尔，足迹达于巴库多利亚之地，回来时，据说约在十四年后（公元前139—126年），史实是著名的。据《汉书·张骞传》记载，张骞从西方带回的土产，有葡萄和苜蓿的种子等。

丝绸之路从这时开通，中国的绢往西方运送的道路，同是西方的文物被带来中国的道路。《晋书》卷二三“乐志”载：“张博望入西域，传其法于西京。惟得摩诃兜勒一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解。”前汉的著名乐人李延年作曲的军乐二十八解（曲）之一部分（黄鹄、陇头、出关、入关、出塞等）的十曲，遗存到三国魏晋时代，这军乐曲二十八解，说是李延年以胡曲为基础所创作。这就在胡曲开初的意义里，引用了张骞从西域带来《摩诃兜勒》*Maha Tokhara*）曲的传闻。

《前汉书·张骞传》中并没有记述这传闻，由于《晋书》也是五百年后的书，所以，信或不信这记录，略有踌躇。但是，从曲名（摩诃是梵语大的意思，兜勒是西域的地名）推测也可知道，即使作为张骞没有带来的话，也可以认为是张骞以后通过中国对西域经营发展的结果，是西域乐在汉代开始东流的证据。琵琶（四弦琵琶）和箜篌（竖箜篌）传入中国也是汉代的说法，可能性较大。

龟兹乐的传入

那么，虽说西域乐在汉代传入，但如果和此后四百年的南北朝、续之的隋唐时代的正式的传入相比较，只是一小部分。尽管

如此，东晋中期的战乱之中，有张重华者，占据甘肃凉州时(346—353)，天竺人重复把四译来贡，开始贡献男伎。后凉国的吕光，远征西域，获龟兹乐而归等，西域乐到中国西北边的东传，尚未在南北朝开始。但是，不管怎么说，西域乐的正式东传，是从南北朝。北魏太武帝之时，西域诸国前来朝贡，自北齐、北周，不仅龟兹、疏勒等的西域中道的乐伎，还连帕米尔那边的安国、康国的乐舞也传入。当时在北朝宫廷，胡乐盛行，据说，到北齐后主时，甚至达到因沉缅于胡乐而终于亡国的程度。

从南北朝到隋初，不仅有天竺、龟兹、疏勒、安国、康国等的西域乐传入。而且，从东方的高丽(高句丽)、百济、新罗、倭国，从北方的突厥、悦般(同土耳其族)，从南方的扶南(柬埔寨)、林邑(越南南部)的乐舞，也陆续被作为对中国王朝的朝贡。加以汉代以来的俗乐(清商乐、铙歌、相和歌等)并存，有"雅声郑声"混淆的情况。

当时，在战乱之中，几乎濒于废绝的雅乐，愈发失去了复兴之机。隋文帝一统天下，依靠儒教作为思想统一的基础，在谋求雅乐复兴的同时，也兼为保存传统俗乐和新生的胡乐的振兴，进行了雅、胡、俗三乐的整理。这就是开皇的"七部伎"。

作为俗乐的代表：(一)清商伎，作为胡俗融合的代表，(二)西凉伎，作为西域乐的代表，(三)天竺伎，(四)龟兹伎，(五)安国伎，作为东夷乐的代表，(六)高丽(高句丽)伎，再加上作为七部伎上演结束的最后的乐曲——文康伎（别名"礼毕"，意即礼之完毕)，这是七部伎制度。各伎全都有乐人、舞人、乐器、乐曲、服饰的规制，从第一伎到第七伎通演。

从七部伎到十部伎

隋之二代炀帝以暴政闻名于历史，此炀帝喜欢新奇的胡乐是

理所当然。在开皇的七部伎中，增加疏勒伎和康国伎，扩大为“九部伎”。此九部伎被唐初高祖所继承，到二代太宗时，增加高昌伎，以讌乐伎代替文康伎（礼毕），作为第一伎加入，完成了十部伎。讌乐伎是雅、胡、俗三乐融合的大曲，是润色十部伎的开头。

这十部伎，作为宫廷、国家的行事而设置于殿庭。是立太子的祝宴、招待外国使臣的大宴会、归朝高僧的欢迎之宴、对群臣的赐宴、丰年的祝宴等。为了寺院的赐乐、贵族私邸的飨宴，也出现于宫廷外。然而，太乐署所管的十部伎的繁盛是在初唐的三代，中唐以后，教坊、梨园的音乐取代了十部伎和二部伎。比起外来胡乐的原样照搬的十部伎，胡俗融合了的新音乐，是由于教坊、梨园产生。直至唐末，这十部伎虽然有时也有，但是设演于宫城内的麟德殿等殿庭。十部伎的内容如下：

讌乐伎　太宗贞观十四年（640）作曲的大曲，是标志着雅、胡、俗三乐的融合的代表曲。因此，被置于十部伎的第一伎，是二部伎中的坐部伎的第一曲。

清乐伎　汉代俗乐（艺术歌曲）清商三调的遗名，隋文帝尊重中国传统音乐，特别选择这清商乐作为俗乐的代表，编入了七部伎。唐代之初也流传着几十曲，逐渐衰落，成为或者只有歌词残存，或者只有曲调的状态。据说在玄宗朝，歌词、曲调同时完整的只有“雅歌”一曲。如十部伎的乐器编制表所见，它主要运用俗乐器和雅乐器，胡乐器几乎不被使用，可以想见，是在胡乐占大部分的十部伎之中唯一的纯俗乐。其歌词的残存部分，由于刊载于文学史料（例如元代郭茂清的《乐府诗集》），因此，翻过中国诗史的人们是应该知道的。

西凉伎　西凉，是指在长安出发向西域途中的凉州（现甘肃省）。符氏的前秦（351—394）之末，吕光和沮渠蒙逊占据该地时，

十部伎乐器编成表

		讌乐	清乐	西凉	高丽	天竺	龟兹	疏勒	安国	康国	高昌	(计)	礼毕
雅乐器	钟(编钟)		○	○								2	
	磬(编磬)(玉磬)	○	○	○								3	
	琴		○									1	
	瑟		○									1	
	筑	○	○									2	
	节鼓		○									1	
	箎		○									1	○
	埙		○									1	
旧俗乐器	筝	○	○									2	
	笙	○	○	○	○		○				○	6	○
	笛	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	10	○
新俗乐器	击琴		○									1	
	一弦琴		○									1	
	卧箜篌	○	○	○	○							4	
	搊筝	○		○	○							3	
	弹筝			○	○		○?					3	
	秦琵琶(阮咸)		○									1	
	齐鼓			○	○		○				○	4	
	担鼓			○	○		○				○	4	
	连鼓	○										1	
	鞉鼓	○										1	
	桴鼓(浮鼓)	○										1	
	方响	○	○									2	
	尺八	○	○									2	
	跋膝	○										1	
	吹叶	○										1	
	歌	○	○									2	
旧胡乐器	琵琶	○	○	○	○	○	○	○	○		○	9	
	竖箜篌	○	○	○	○		○	○	○		○	8	
	筚篥	○		○	○	○	○	○	○		○	8	
	箫	○	○	○	○		○	○	○		○	8	

继表

		讌乐	清乐	西凉	高丽	天竺	龟兹	疏勒	安国	康国	高昌	(计)	礼毕
新胡乐器	五弦	○		○	○	○	○	○			○	8	
	风首箜篌					○						1	
	腰鼓			○	○		○	○			○	5	○
	羯鼓					○	○	○			○	4	
	鸡娄鼓						○	○			○	3	
	答腊鼓(揩鼓)	○					○	○			○	4	
	都昙鼓					○	○					2	
	毛员鼓					○	○					2	
	侯提鼓						○	○				2	
	正鼓								○	○		2	
	和鼓								○	○		2	
	小鼓									○		1	
	铜鼓					○						1	
	铜钹	○		○		○	○		○	○		6	
	贝	○		○	○	○	○				○	6	
	双筚篥								○			1	
	桃皮筚篥				○							1	
	义觜笛				○							1	
	铜角										○	1	
	胡芦笙				*							1	
	龟头鼓				○							1	
	铁板				*							1	
	铃											0	○
	槃鞞											0	○
	计	23	21	17	19	11	19	11	10	5	15	151	7

留传于此地的龟兹乐，和躲避三国、晋的战乱而居于此地的中国乐人传播的清商乐相融合而成的新音乐。在凉州，此前，天竺乐也被流传。胡乐进入长安前，就已到达西域文化输入的大门口。由于这样的情况，所以，胡乐和俗乐的融合也是早就在西边开始了。正如从十部伎乐器表所了解的，在胡乐器、俗乐器之外，也含有少数的雅乐器（钟、磬），是由于清商乐的影响。隋代的一个时期，据称大约西凉伎是国伎。

高丽伎　高丽当然就是高句丽。把高句丽乐错写为高丽乐，在日本雅乐中也能见到。以高句丽为首的新罗、百济的三国，与其说很强烈地接受了中国音乐的影响，莫如说仍然具备其民族独自的特色。高句丽与其他两国相比较，民族特色虽不那么浓厚，但由于它和中国的政治关系最深，因此，其音乐以三国的代表形式被编入十部伎。通过十部伎乐器表可以看到，中国的胡乐器、俗乐器占大部分。高丽伎特有的乐器大体是桃皮筚篥、义嘴笛、龟头鼓、铁板。所谓卧箜篌的，虽然原来是中国的新俗乐乐器的卧箜篌，但早就引入朝鲜，被称为玄琴，直到如今，仍被认为是朝鲜的代表的筝类弦乐器。不是普通的筝柱（桥，bridge)，并列着栉形的掩条十多枝。（参看照片 107）也引渡到日本，被称为箜篌，与序章所记述的相同。

再，在乐器表上，作了※号的，胡芦笙、铁板、龟头鼓的三种，《新唐书·礼乐志》误作东南亚系的乐器。《新唐书》是北宋的代表学者欧阳修等，基于《旧唐书》（五代后晋刘昫等）及其原典《通典》（中唐杜佑著）编辑、修订而成。文章经过整理，也加进了新史料，变得更好了。但作为史书又略有改劣之嫌。有必要进行史料的严密的考证。这在本书的整体中会继续谈到。

天竺伎　接着，加入形成十部伎的中枢的西域音乐的，其一

有天竺伎。天竺被加进广义的西域，是玄奘的《大唐西域记》。还有所谓稍为狭义的西域(东、西土耳其斯坦)，是受到伴随着印度文化的印度音乐很深的影响。提到西域乐，说天竺乐是基调，大概也并不是过言。可是为什么在十部伎之中有天竺伎呢?

大概因为采用印度音乐的西域各伎，仍然要一个地方一个地方进行着变化，而不是印度音乐的原样。所以，有把直接输入的印度音乐与其他区别的必要，而取名为天竺伎的吧。其证据中有仅属于天竺伎的乐器凤首箜篌和铜鼓。凤首箜篌是弓形哈普。具有因达斯(Indus)文化以来的传统，是古代印度的代表的弦乐器。由于在龟兹也被发现，所以，虽然不能说是不固定在西域，但是很稀少。当编成十部伎的时候，为了显示天竺伎的特征，让凤首箜篌独占鳌头是可以理解的。关于铜鼓，可以说也是大致相同。

还有，这凤首箜篌称为维那，维那是从六世纪前后开始，不是哈普，而是取达系的弦乐器的转名，进而变为琉特系。现代，一提到维那，不会想到琉特系之外。为便于区别，把这三种取名为:哈普维那、取达维那、琉特维那。这三种维那中的头两种(哈普维那和取达维那)的交替，经由西域并流传于东亚细亚，进而，向东南亚细亚传播的状况，可说是古代丝绸之路音乐东传历史的一个要点。

龟兹伎　是西域中道的龟兹(现库车)的音乐。只有龟兹伎是西域音乐的中枢，所以，十部伎之中，龟兹伎也是主轴。西域乐的正式东传之中，龟兹乐最早，南北朝以前，在凉州产生着和中国俗乐融合的西凉伎。但是，此后龟兹乐的本流也没有停止过。从中国方面也可以考察，为什么龟兹称为音乐的繁荣之地。请再看一次在序章的照片1、2、3中提供的龟兹乐的影像。

与此相关的，西域文化的两大潮流之一，西域南道的于阗，

在唐土的音乐制度之中看不见它的面貌，认为是不可思议。在中唐以后的有名的乐人俳优中，虽然可以看见于阗出身的尉迟姓者，但是在十部伎之中却没有于阗伎。进入隋唐时的中国，虽和西域南道没有断绝联系，但可以认为，南道文化已经过了最盛时期。流沙之中的都市国家的荣枯盛衰，如所见楼兰之例，其程度相当激烈。这情况在井上靖氏的著作和NHK的电视中已经知道得很多了吧。

龟兹伎是十部伎的中枢，想来要在各伎大略地看过以后再叙述更好。

疏勒伎　西域北道和西域南道在流沙西边的合流处是疏勒（现喀什干尔）。如果经过这里西去，越过帕米尔之北，就进入西土耳其斯坦。无论是在南道文化早就开花的时候，或是后来西域中道文化成了西域文化的中枢的时代，疏勒都扮演了关口的角色。但是通过乐器表来看，十部伎中的疏勒伎接近于龟兹伎。中道系即是成为龟兹伎系的疏勒音乐，可说是以龟兹伎为准而编入十部伎中。

安国伎　粟特国（索库多）的一部分，在今天苏联的中央亚细亚的普哈拉市附近。中国称该国的人为安姓，如：安末弱、安马驹、安叱奴等，受到北齐宫廷的宠遇。由于中国的西域经营者尚未到过帕米尔的那边，所以，该地的乐伎被编入十部伎也是出乎意外的事情。然而，开创又一个十部伎的康国伎，米国（玛依玛尔库）、史国（克西由）、何国（库谢尼亚）、石国（达秋更托）、穆国（亚姆尔，还有墨如普）、俱密（库米多）等不少。

当然可以预想，西土耳其斯坦和新疆的东土耳其斯坦在乐舞中是不同的。通过乐器表可以理解，安国伎和龟兹伎是相当不一样。在安国是包括笛、筚篥、箫、琵琶、五弦、箜篌、正鼓、和

鼓、小鼓、铜钹是比较小的编制。其中，正鼓、和鼓尤为引人注目。这由正鼓、和鼓构成一组并不区别于太鼓，可以联想起今天北印度的达普拉（达普拉和班牙组成一对，由一人演奏。当作拉比·西杨卡尔的西达尔的伙伴的乐器）。使用同样的正鼓、和鼓到康国伎，在十部伎的西域系六伎中是最为特异的。

康国伎　和安国相同的粟特国的一邦，也称萨末鞬，相当于今日的萨玛尔甘多。只用笛、正鼓、和鼓、小鼓、铜钹五种乐器。不包含弦乐器，音乐显得相当特别。和西土耳其斯坦共通的叫《胡旋舞》的在毯上急转的舞蹈，在唐的长安享有盛名。大概在白居易和元稹的乐府（可唱的诗）中有《胡旋女》。十部伎的乐器编制，并不是各伎的原地乐器的原样照搬，是整理所谓十部伎的乐曲上演制度，也加进了原地乐器以外的东西，原地乐器也根据编入十部伎中的曲目删减。康国伎是后者的例子，按其他的文献和考古资料，在康国也有琵琶、五弦、箜篌。十部伎中的这特别的乐器编制，或许是用作胡旋舞和这类舞曲的伴奏吧。在乐曲中，如表（隋九部伎曲目）所示，有贺兰钵鼻始、末奚波地等舞曲四首。戢殿、农和正歌曲二首。称为末奚的曲名，也见于安国伎的舞曲中。原语是什么样的索库多语呢？尚未了解清楚。

隋九部伎曲目

	清乐伎	西凉伎	龟兹伎	天竺伎	康国伎	疏勒伎	安国伎	高丽伎	礼　毕
歌曲	阳伴	永世乐	善善摩尼	沙石疆	戢殿·晨和正	亢利死让乐	附萨单时	芝　栖	
解曲		万世丰	婆伽儿			监　曲	居和祇		单交路（行曲）
舞曲	明君·并契	于寘仏曲	小天·疏勒场	天曲	贺兰钵鼻始·末奚波地·农惠钵鼻始·前拔地惠地	远　服	末　奚	歌芝栖	散　花

高昌伎　西域北道的中心地高昌(现吐鲁番)的文化，如序章指出的，把相反地输入的唐土文化作为基调。不一定作为西域文化的第三系统，和南道、中道文化相并立。看其音乐，关于十部伎的高昌伎，可说是同样的情况。编入十部伎最迟，大约是在唐太宗贞观十四年吧。乐器(十五种)，最近似于龟兹(十九种)。是把龟兹伎的编制略加缩小。中国人把龟兹伎作为十部伎的西域乐的标准，因此，对靠近龟兹，受其文化影响的高昌伎作这样的规定，是理所当然的事情。

唯有铜角，放心不下。不见于其他的十部伎。也许这铜角是印度系的铜角，应当记入天竺伎，而《通典》误写于高昌伎也不知道。铜角，在可以信任的《隋书》音乐志的天竺伎乐器九种中是没有包含的。(在《隋书》中当然高昌伎也没被记载)。至于说到详细的情况，唐代音乐文献，怀着这样疑问的段落，随处出现，可作为例子记下来。

十部伎的从头至尾的上演

以上介绍的十部伎，不仅仅是把胡乐、俗乐的上演剧目(repertory)分类的制度，而且也包含节目上演的次序。与日本的“能”的做完五出有类似的方面。由第一伎的讌乐开始，从头至尾演出十部伎。各伎所属的乐曲，除讌乐伎之外，达到相当的数目。见于乐曲表的曲目(《隋书》音乐志所载)，不过显示其中一部分或一个例子。但是，乐器的种类和乐人、舞人的服饰是一定的。试表示服饰：

就结发(发式)、帽子、冠、上衣、下衣、履物（脚上穿的东西）等的组合，在各伎之间试作相互比较，讌乐、清乐、西凉、高丽、天竺的各伎发挥了各自的特色，龟兹伎以下的西域五伎，基本统一，变化色彩只在一二种附属品中看出不同。接连不断的各

伎跟着变化，外表也给予变化，是有意图的。只有从第一伎开始到第十伎连续通演，才具有十部伎设演的意义吧。乐舞的变化也是当然的。

如果通演的话，其顺序是与规定着的不相差，但是这种说法没有确实的史料。对乐器表、曲名表、服饰表的顺序来说，是基于各伎的特征试看位次。在史料之中，唐的制度的书《唐六典》首先成为标准依据吧，其中记着：讌乐、清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国的顺序。其根据何在呢？我设想的合理的分类，和天竺以下的七伎是相当不同。个人的想法也许不过是自作聪明的合理主义，是历史叙述的局限的一例。

平巾帻：缠头，顶上用布平盖。武官用。

紫罗帽：用紫色罗作帽。是高句丽贵人之冠。

皂丝布幞头巾：幞头是在头后垂两脚的头巾。黑色。见于《信西古乐图》的乐人。

绯褶：褶是短的上衣。穿于袴之上。所谓袴褶，是一般人的常服。

白练襦：白练绢的襦(合在一起的短袖的短衣)。

绯丝布袍：袍是长下摆的棉袄。日本舞人的袍不是棉袄。

锦衿褾：袍的衿和褾(袖口)用锦制成。

大口袴：

绯帔：帔是在女子的肩和背盖上的帔帛。常见于唐代舞女的画象、土偶中。

假髻：横于鬓上的鼓胀的结发。假发。

绿云冠：绿色的云形的冠。

进德冠：王侯的冠。在花瓣形的底边饰以玉。

椎髻：椎形的结发。

乐人服饰

	头部	上衣部	下衣部	履部	杂
讌乐					
清乐	平巾帻	绯褶			
西凉	平巾帻	绯褶			
高丽	紫罗帽·饰鸟羽	黄大袖	大口袴	赤皮靴	紫罗带、五色稻绳
天竺	皂丝布幞头布	白练襦	紫绫袴		绯帔
龟兹	皂丝布头巾	绯丝布袍、锦袖	绯布袴		
疏勒	皂丝布头巾	白丝布袍、锦衿褾	白丝布袴		
安国	皂丝布头巾	锦衿褾	紫袖袴		
康国	皂丝布头巾	绯丝布袍、锦衿褾			
高昌					

舞人服饰

	头部	上衣部	下衣部	履部	杂
讌乐 { 景云 庆善 破阵 承天	绿云冠 假髻 进德冠	花锦袍 紫绫袍、大油 绯绫袍、锦衿褾 紫袍	五色绫袴 丝布袴 绯绫袴	乌皮靴	金铜带
清乐	漆髻、金铜饰	碧轻沙衣、裙襦大袖、画云凤		锦履	
西凉	假髻、玉支钗	紫丝布褶、五彩接袖	白大口袴	乌皮靴	
高丽	推髻、绛抹额、金珰	黄裙襦、赤黄裙襦		乌皮靴	
天竺	辫发	朝霞袈裟		碧麻鞋、行缠	
龟兹	红抹额	绯袄	白袴帑	乌皮靴	
疏勒		白袄、锦袖		赤皮靴	赤皮带
安国		紫袄	白袴帑	赤皮靴	
康国		绯袄、锦袖	绿绫浑裆袴白袴帑	赤皮靴	
高昌	红抹额	白袄、锦袖		赤皮靴	赤皮带

金珰：金的耳饰。

辫发：长的延伸垂后的结发。

红抹额：红色的缠头。西域武人、乐人的风俗。绛抹额是黑色。

碧轻裟裙襦：大袖画云凤，在襦（合在一起的短衣）外加上画有云凤的碧色轻纱大袖，穿裙（裳）。裙襦是女子的常服。

五彩接袖：五色的袖口的意思吧。

朝霞袈裟：早晨红霞般颜色（？）的僧用的袈裟。

绯袄：绯色的稍短的袍（袄）。

白袴帑：白的短的袴吧。

绿绫浑裆袴：用绿的绫作裆的短脚的袴（浑）。

碧麻鞋、行缠：行缠是妇女的缠足的意思，这里大概指的是在足部缠布。碧麻鞋是僧用的碧色的麻的草履风的脚着物。

（二）二部伎和四部乐

在二部伎中看中华思想

相对于十部伎，成为唐代宫廷乐舞的大宗的是玄宗朝制定的立部伎和坐部伎的二部伎。和十部伎不同的是，立部八曲，坐部六曲，计有十四曲的舞乐的曲目，不象十部伎那样由第一伎以下从头至尾地通演，而是按照需要，随时上演十四曲中的一曲，这是第一点。第二，与十部伎取胡乐、俗乐的种目使之齐备相反，二部伎全部十四曲是在雅乐的文舞、武舞的外形中，装入雅乐、胡乐、俗乐的内容。是服从着唐初以来的新的燕飨雅乐的样式。

实际的乐曲究竟如何？可惜几乎全部无法知道。

作为日本的舞乐的左方唐乐流传的《皇帝破阵乐》，虽说可能是根据立部伎的《秦王破阵乐》而流变，可是要证明完全可以那么说或是怎么样？必须作详细的考证，因而在此没有涉及。而且虽说和十部伎不同，然而包含西域乐的要素。由于和西域乐并不是有直接的关系，所以在此作简单的介绍就够了。只是没有理由省略。因为本书的主题是在可能的范围内写出丝绸之路的西域音乐的形象。而且，也有必要从传至中国的西域乐进行推测。幸而，在西域没有的文献，在中国方面有，但是也不能说很丰富，所以，不用十二分功夫是没有办法的。

唯使用这些的时候应该注意，中国人接受西域音乐之际是如何进行变化？关于十部伎中的西域乐也可以说，是中国传统音乐结合着西域乐。新创作出来的二部伎是其变样，尤其引人注目。这情况，看奈良·平安朝的音乐也就理解，明治以来直至现代的日本音乐状况之中，我们是在实践。有着黄河文化以来的悠久的传统的中国大文化，在接受容纳印达斯文化以来的完全不同性质的印度大文化时，首先如何进行处理传统的容纳力和阻力之间的相克，是最大的问题。在后节说明的乐理问题是其最显著的例子，二部伎也是一例。简而言之，是中国人的保守的对传统的自信，即在文化中的中华思想，可以说是达到了出乎想象的强烈程度。

由立部伎八曲和坐部伎六曲组成的二部伎十四曲的组织，略述于次。

〈立部伎　八曲〉

安乐　　北周武帝（561—577在位）作的武舞。狗喙兽耳，垂长发，作羌胡人状。戴假面舞者八十人，一面仿照城廓的形象—

面舞蹈。令人想起日本伎乐的迦楼罗和舞乐的昆仑八仙。

太平乐　　也叫五方狮子舞。大约是隋代的作品，白居易的新乐府《西凉伎》是假托由于凉州的陷落，西域道停止通行，东来的狮子和胡人仰望故乡的悲哀的情况，咏叹在凉州陷落时白乐天自身的悲痛的心情的诗。其开头：

西凉伎西凉伎，假面胡人假狮子。

刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿。

奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。

紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞。　　　　（下略）

高约丈余缀毛的狮子五匹，分别由二个狮子郎（狮子的操纵者）作饲养、驯服的形状。与《信西古乐图》的狮子一模一样。十二人进入一匹狮子，五匹以五种颜色区别。自五色狮子之后，有一百四十人，着昆仑人的服饰，一边手打着拍板（节拍），一边唱着《太平乐》前进。这《太平乐》，与见于《续日本纪》（文武纪大宝二年，702）的《太平乐》有怎样的关系，不得而知。但是，和现行的《太平乐》是没有关系的（参照第三章第四节）。

右边的二曲，明显的是以胡俗作为题材的舞蹈。与和胡俗没有关系的二部伎的其他曲子不同。但是，这类的西域乐，进而印度、伊朗的乐伎有吗？如果说有，为什么无论考古资料，或是文献都没有出现，或者是以胡俗为题材，中国人创作的。这情况，可作为解释日本舞乐中的所谓西域系印度舞曲时的参考吧。

破阵乐　　唐太宗贞观七年（633）庆祝天下平定，起居郎吕才等创作的武舞。也叫《秦王破阵乐》。一百二十个舞蹈者按照战阵之形的变化而舞蹈。在成为日本舞乐佚曲的大曲中有《秦王破阵乐》。其改编之作既有《皇帝破阵乐》，也有《武昌破阵乐》。现行的武舞“倍胪”名为《倍胪破阵乐》，“散手”为《散手破阵乐》，带以

破阵乐命名之曲，数目很多。哪个、或是否与二部伎的破阵乐有直接联系呢？要证明是很困难的。

这破阵乐也称七德舞，是赞扬皇帝七德的意思，作为向天下显示唐朝的武勋而制定的。与此后的功成庆善乐九功舞和上元舞一起，称为唐初三大舞。

庆善乐　是太宗贞观六年(632)九月二十六日，太宗行幸其诞生地庆善宫，想起了汉高祖探访故乡沛的故事，赐宴群臣时，亲自赋词十韵，由吕才作曲的文舞。舞童十六人。

大定乐　第三代高宗为纪念平定辽东高句丽，于显庆六年(661)令人作曲的武舞。舞者一百六十人。

上元乐　高宗上元三年（676），为了天地郊祀和庙祭而作的文舞。舞者八十人。

圣寿乐　则天武后（高宗的皇后）时所作。由着五色的画衣，戴金铜冠的舞者四十人表演的字舞（以队列仿效文字的舞蹈）。在玄宗朝的教坊也由妓女们上演。

光圣乐　高宗代之作。由鸟冠、五彩画衣的舞者八十人，为庆祝圣寿王业而跳的文舞。

〈坐部伎　六曲〉

讌　乐　太宗贞观十四年（640），为庆祝黄河之水澄清，天上出现景云，而由协律郎张文收作曲的歌曲。曰景云舞（舞者八人）、庆善舞（四人）、破阵舞（四人）、承天舞（四人）的四舞组成。从作曲的旨趣说也属文舞。象十部伎之项所叙述也置于十部伎的第一伎，在坐部伎也作为第一曲。既被称为“诸乐之首”，或被视为元会（元旦的宴会）的第一奏。是进入唐代大规模制定的宫廷国家宴飨雅乐诸曲中的代表，因而被命名为“讌乐”。以该曲为首的坐部伎的舞人的数目，与立部伎比较，规模较小。

长寿乐　　则天武后长寿年间之作，舞者十二人。

天授乐　　则天武后天授年间之作。舞者四人。此二曲，该是武后搁置幼子中宗，意欲照旧参政，狂言道教，屡变年号的时候创作的东西吧。

鸟歌万岁乐　　武后时，在宫中饲养会说话的鸟，即岭南之鹦鹉，以能叫"万岁"为奇，模仿此作曲。由戴着鹦鹉之冠的舞者三人舞蹈。

龙池乐　　玄宗时，在长安兴庆宫的龙池之水有满溢的异兆，见后缘此而作曲。有芙蓉冠的舞者十二人。

小破阵乐　　为玄宗之时，改作之立部伎破阵乐。由披黄金甲胄的舞者四人表演。敦煌画中的一幅法兰西的东洋学的泰斗、已故的保尔·贝利奥题为《骑马贵人观乐舞图》。原田淑人博士估计这是在玄宗皇帝的诞生日的千秋节，按惯例在兴庆宫东南角的勤政务本楼前的广场上演小破阵乐（《考古漫笔》所收《关于敦煌石窟第十七洞的壁画行列图》）。照片72所看到的，持干的武士五人，和操戈的武士五人，各成一列互相对立着。从百二十人的立部伎的破阵乐角度看，当然是小规模的。是象《新唐书》礼乐志的千秋节项说的那样的小破阵乐吧。

小破阵乐按《通典》是四人。这八人的武士像可以看作是舞乐？或应该看作单纯阅兵那样的兵事呢？我虽想肯定地说，但其情景确实使我联想起日本舞乐的八人一组的武舞，因此介绍这帧照片。

立部、坐部的来由

尽管以上简单介绍了立和坐的二部伎各曲，试考虑二部伎的本质。全部十四曲，经过唐朝一代被培育繁盛（玄宗以后也可以举出德宗的中和乐、南诏奉圣乐、文宗的云韶乐、宣宗的播皇猷之

曲等十多曲），属于作为宫廷国家行事的燕飨雅乐。由于具有雅、胡、俗合体的概念和样式，所以我取名为燕飨雅乐。雅乐的概念，表现出与文武之舞的区别，比什么都更能看出立和坐二部的分别之点。作为郊祀庙祭的礼乐的雅乐，大致区分为：在殿庭大规模立奏的乐悬，和在堂上小规模坐奏的登歌。

和立部伎的舞人，多则一百四十人，少也有八十人（舞童十六人的庆善乐例外）的大规模相反，坐部伎是十二人乃至四人的远远的小规模。二部伎之制，明显地基于雅乐的立和坐。舞人乐人的服饰也和雅乐多有相同之处。但看不到在十部伎中看到的那种胡乐风味。虽然其乐曲无法知道，但是，就乐器来看，从中国的雅乐器、俗乐器的部分中增加了龟兹乐器来观察，决不是固守象雅乐曲那样的古乐，这是很容易觉察到的。虽然在想象力丰富的人中有无理的说法，但可以说有比较靠近日本舞乐的左方唐乐之处。现行的日本乐舞在平安朝以后加了相当的变化，但仍基于奈良朝。奈良朝是唐代舞乐的较大程度的模仿吧。如果说唐代音乐的面貌在现在的中国是几乎丧亡的话，依靠的就只有日本乐舞了。

四部乐的意义

叙述到十部伎、二部伎，不能不涉及四部乐。文字都作“部”。或称“部伍”或称“部当”，是由当时语言来的。是被组织化、制度化了的意义。四部乐是“太常四部乐”之略，为把太常寺（文教之府）太乐署乐舞四分的制度。可是这样规模大、意义深的制度，却在主要文献中，象十部伎、二部伎那样的面貌几乎看不到。然而，若是把笔记类的片断的史料综合复原起来看，也能了解这是重要的制度，是历史研究的乐趣。

当初开设于玄宗朝的太常四部乐，是把乐器按如下音乐种类分类，收藏于乐器库的制度。

龟兹部　　(鼓乐器四)羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡

娄鼓

(管乐器三)笛、筚篥、箫

(打乐器三)方响、拍板、铜鼓

胡　部　　(弦乐器四)筝、箜篌、五弦、琵琶

(管乐器三)笙、笛、筚篥

(打乐器三)方响、拍板、铜钹

大鼓部　　(鼓乐器一)大鼓

鼓笛部　　(管乐器一)笛

(鼓乐器一)杖鼓(腰鼓)

(打乐器一)拍板

龟兹部由鼓、管、打类的各乐器组成，不包含弦乐器。胡部由弦、管、打类的各乐器组成，不包含鼓乐器。这两种分法具有什么样的意义呢？这样的乐器编制的乐曲种类也有吗？也许，是意味着龟兹部是立奏、胡部是坐奏吧。这点是和二部伎有共通之处。二部伎是燕飨雅乐的十四曲的立和坐的二大分制，但实际上经过唐代胡乐和俗乐向它们之融合的新俗乐发展的过程，立奏、坐奏的二种倾向，把乐曲也分为二大类。出现龟兹部和胡部。

大鼓部是收容多数大型大鼓的一个种类的部。情况是：特地把立部伎中不可缺少的大鼓作为一部吧。鼓笛部是由笛和腰鼓(杖鼓)、拍板(还有铜钹)组成的简单的编制。和前曾叙述的散乐的编制一模一样。太常寺太乐署所属的乐种之中，选取出特异的散乐作为一部。

开设当初，由于具有乐器收藏分类法意思的主要的四部乐制，也是在唐末形成。所以当初已有的乐种分类的意思得到强调。要证明的是：中国西南方的大国南诏，献燕飨雅乐《南诏奉

圣乐》于唐朝，演奏此乐曲的乐器，分为龟兹部、胡部、大鼓部、军乐部。该乐曲的性质上之所以不包含散乐，是因为包含军乐的缘故。唐末的新俗乐虽衰落，但却经过五代，被继承于北宋。

在北宋的教坊制，乐曲分类为龟兹部、法曲部、云韶部、鼓笛部的四部。云韶部是取唐文宗的云韶乐之名，相当于燕飨雅乐的中枢乐器的大鼓部。有趣的是，代替胡部的法曲部之名。法曲，是象前记那样，被教习于玄宗梨园，玄宗爱好的法曲，是胡俗乐融合形的音乐。从中唐至唐末的大势是胡俗乐的融合——新俗乐的形成。它有着坐部伎的倾向。在宋的教坊四部，取代胡部之名称为法曲部，事实上不能不说是合理的。龟兹和胡是同义，作为分类，其不同性质的名称就有重复之嫌。

北宋的思想，在中国史上，是抛弃矫饰、贯彻合理主义的时代，其一方面可以在音乐制度的一部分中体现出来。这种说法过分了吧？至少，在某时代之中由于还没有看到而造成错误的混乱和矛盾，后代在冷静地进行分类整理之后，能够合理化地考察吧！得以完成这些的冷静透彻程度，北宋人是具有的，或者可以说是北宋人的西域音乐观吧。而且，换种看法，考虑在日本摄取唐乐时的姿势和态度，或许是在观念性方式中思考得来的。

第三节　在敦煌壁画等中所看见的乐舞

丰富的图像

在日本有正仓院乐器十八种七十五件。而在中国，除去几具唐琴，唐代乐器的遗物尚未发现。但由于正仓院乐器多数是从唐土传来的，所以，也可以看成是中国的遗物吧。

实物之外，有被描绘于图象中的资料。为首的是有巨大数量

的敦煌莫高窟壁画。北魏、隋、唐的石佛（大同云岗、洛阳龙门等）的奏乐飞天的雕刻，包括唐三彩土器在内的许多的土偶的奏乐舞蹈杂技(其中有复数的土偶的一套)，是从前就已知道的。近年被发掘的唐墓（初唐的淮安靖王李寿、中唐的章怀太子李贤、懿德太子李重润、永泰公主李仙蕙、苏思勖）的壁画，和边境的敦煌的佛画相异的，较正确的表现了生活的现实味。土偶雕刻之类，比它更为粗糙。制作年代较后的画唐代风俗的东西，至于其精确度没有其他能够与之比较的，有前引的五代南唐周文矩的宫女合乐图。

看玄宗和杨贵妃御前，左右教坊的妓女竞演图，大概没有不同的资料。琵琶一项，其精巧的描绘和正仓院的琵琶几乎没有差异。就连石雕，浮雕于五代前蜀王建墓(成都)的棺座的二十四乐妓也是美妙的写实。石雕之中，其写实度胜过许多壁画。变化的实例，有唐代石雕中浮雕着伊朗贵族的宴会图。在琵琶、五弦琵琶、铜角、竖箜篌的合奏图中，伊朗系的琵琶和竖箜篌，印度系的五弦琵琶和铜角同在一起的样子，我不认为是伊朗画像原封不动的模写，而是很好地表现出在唐土伊朗系和印度系的混淆。以敦煌为首的图像几乎都这样，画出了在唐土的西域乐，这些情况当然必须注意。但不应简单地看作就是西域的。那么把这些图像中看到的乐器列记出来看看，在图像上能明确辨别名称的乐器记述之后，把关连的难以确定的乐器采取记述参考的方法。后者加上括弧以降低一字说明。

弦 乐 器

琵琶　四弦、曲颈、大的琴身的琵琶。以敦煌为首的许多图像中，虽不是精确地描绘，但满足这三个要点的东西也不少。在敦煌，琴身近圆，多数看来好象阮咸，但由于曲颈而能区别。这

点，胜过周文矩合乐图的准确度的资料是没有的，其他的乐器也同样。琵琶是几乎出现于所有的合奏图。

五弦琵琶　五弦、直颈、细琴身的琵琶。和上述琵琶区别不大。以直颈而与琵琶相区别。前记的伊朗人宴会石雕中二把琵琶并列，以曲颈、直颈，大琴身、小琴身而能区别。

阮咸　圆琴身、长柄、直颈、四弦的琵琶。后世月琴之前身。琴身作成八角形，见于敦煌画和高昌附近的阿斯达纳出土的绢画中。是和描绘为圆琴身琵琶的分辨不清的例子，但以细的长柄和直颈而能区别。

竖箜篌　竖形哈普。多数和琵琶大致相同。（参照十部伎乐器编成表）

（凤首箜篌）　弓形哈普。在敦煌画中有稚拙的描绘，猜想可能是这乐器的例子吧（左乐座，琵琶之后）。在土偶、石雕中没有发现。在北宋陈旸《乐书》中有稚拙的凤首箜篌的白描。琴身（共鸣体）躺卧着，从其一端有杆弯曲状延伸向上，全体成弓形。和龟兹的弓形哈普相比较，其形状独特。陈旸《乐书》二百卷，是基于现已不存的唐代带插图的《律书乐图》，在四十二卷中经过详细叙述的多数的乐器，是可以信赖的史料，是后世日本经常阅读的元代马端临的《文献通考》的乐器之部的原典。

（卧箜篌）　序章（丸都城之项）已涉及过的乐器。取名为箜篌是错误的，实际属于琴、筝之类。传到朝鲜成为玄琴，日本写作箜篌。在中国的图像中没有发现。陈旸《乐书》的图漏掉了竖箜篌而误画了横的。日本的飞鸟朝的金铜幡的雕刻（图版47）和乐书《体源抄》的图是正确的。

（筝）　以十三弦作为标准。文献中也有十二弦筝。从周文矩合乐图的柱数，推定它是十三弦包括敦煌在内的此外的图像中，

弦数难以确定(以上刊载的例子是十弦)。形状和大小尚且靠不住的占多数。在正仓院中有残片遗存，按此残片从形状、大小到构造复原起来，是很大的收获。

(弹筝　搊筝)　弹筝用义爪(指甲,以金属、牙骨、竹木制成的指甲)，搊筝是以手指弹筝，在唐代是一般的常识。《通典》在高丽伎之项，筝分别为两种是可以信赖的吧。属于十部伎的西凉、高丽、讌乐三伎。筝以秦汉的十二弦筝作为开始，已是定论(近年的发掘也认为可以这样溯源)。所以，不用于西域乐中。在清乐中，也是有琴，没有筝。当然可以说清乐在性质上是以琴乐为基础。以敦煌为首的许多图像，分不清弹、还是搊。我认为周文矩图中是搊的样子。

(琴)　七弦琴。作为孔子所喜爱的乐器而闻名。是雅乐器，只在俗乐的十部伎的清乐伎中不使用。所以，在描绘俗乐、胡乐的图象中不可能出现。在敦煌画之中，描绘为短的筝，作为琴是错误的。正仓院的金银平文琴，我认为是为了别的独立乐种的琴乐的乐器。《西大寺资财流记帐》的“大唐乐”的乐器是包括琴，但在大唐乐的合奏中是否使用是有疑问的。(参照照片 36 的正仓院琴)

(瑟)　与琴一起是中国雅乐的主要弦乐器。在十部伎的清乐伎中使用(《通典》)。因此，没有出现在南北朝、隋、唐的图像中是当然的。以二十五弦为标准。正仓院的残缺品(只有头部板)是二十四弦。但不是筝。近年，古老的周汉时代的出土物（长沙马王堆、湖北省随县等)，在日本报纸上也被介绍。和竽一起，是古代的巫乐的乐器。

(筑)　五弦、七弦等的琴、筝之类。所谓半圆竹的形状，但实体不太清楚。从汉代开始作为俗乐器，在十部伎的清乐伎和讌

乐伎中运用。虽然在继承了清乐的凉州附近的敦煌出现，象是很好，但琴、筝类的描绘不太明确，不能确切辩认。第二二〇窟变相图的是七弦。(东洋音乐学会会员筝曲家宫城慎三氏的证实)

(一弦琴)、(独弦琴)在十部伎清乐中使用(《通典》)。实体不太清楚。图像中也没有见到。犹如从林邑传来的《独弦匏琴》、(独弦琴、匏琴)，是印度的取达、维那，与清乐的一弦琴没有关系。一弦琴是中国的琴的变种。

(击琴) 使用于清乐、西凉、高丽的三伎(《隋书》音乐志)。推断是用棒击奏的(琴样的)东西(琴是用手指演奏)。虽然在图像中没有看见，但在陈旸《乐书》中描绘着琴状的弦乐器中增加钩状的东西，是否应该相信呢？是个疑问。

管 乐 器

筚篥带哨嘴(双簧)的竖笛。图像中多有看见。和尺八难以分辨的例子也多,清楚地描绘着哨嘴的例子也不少。和横笛、笙、箫同为有代表性的管乐器，与现在日本雅乐的筚篥相比，看来较大较长。在唐代有大筚篥、小筚篥两种。也在日本流传、使用于大、部分的西域系音乐中。只有天竺伎不用。唐末段安节的《乐府杂录》“本龟兹国乐也”，连日本的乐书中也经常被引用，但特别指定是龟兹国的，却有疑问。中唐南卓《羯鼓录》中的记述,羯鼓(相当于日本雅乐的羯鼓)，“出于外夷乐。以戎羯之鼓称为羯鼓。”想是值得研究的。总之两者都是西方传来，唯寻求其特定的本源是困难的。

(双筚篥) 束两枝筚篥而成,在十部伎中唯属安国(ボハラ)。见于萨散样式的银皿中，古代希腊的阿乌罗斯与此相当。更古的在古埃及也有发现。在西亚细亚系没有不同。唐土的图像中没有发现。

（桃皮筚篥） 是在卷桃皮制作的管中装上哨片的筚篥，十部伎中唯属高丽伎。陈旸《乐书》中记载“其声应箫笳横吹。横置吹奏。南蛮、高丽之乐器。”笳，也称胡笳，汉代的军乐器。传闻原为卷芦制作。日本东北方的“柯萨笛”与此相当。不见于唐代图像。

横笛， 既有中国固有的，也有从西方传来的，所以，被使用于十部伎的全部之中。也有长笛、短笛的区别，音律也随指孔的数目等而多样。指孔数目不清的图像占大部分。因此，从运指的方法推察也有困难。在北宋沈括的《梦溪笔谈》（梅原郁译注，平凡社东洋文库）中，相国寺的高益画的壁画中的合奏图描绘着。管乐器演奏“四”（宋代俗乐文字谱），可以纠正所谓琵琶没有弹奏“四”音的下弦的错误。虽然世上有凭空杜撰的言词，可是完全写实地描写乐器演奏的不多，这是应该铭记的吧。

（义嘴笛） 只属于十部伎的高丽伎的笛。陈旸《乐书》中，描绘了吹口安装上短的嘴状物的横笛，并记“西梁（凉）乐也，今高丽亦用焉。”同书的雅乐的篪之项，记：“篪之吹孔如酸枣。”篪也带有嘴状的东西。朝鲜的文庙雅乐的篪恰相当于义嘴笛。

尺八 尺八之名在唐代已有（《新唐书》吕才传）。所以正仓院也有唐代的遗物。在十部伎只用于讌乐伎。与拍板、方响同为唐代开始出现的俗乐器。日本现在的尺八，是古代尺八在平安朝一度消亡后，于室町时代再次出现的竖笛，而取古代之名的。如果把唐代图像中比较大的、长的竖笛看作尺八也是可以的吧。细长的竖笛后世取名为箫（或者洞箫）。在唐代的名称不明。（参照照片37的正仓院尺八）。

箫 横置并列的长短竹管，是用带子固定的乐器，相当于潘帕依普。在正仓院现存一件。在唐代图像中也再三出现。是周汉以来的中国乐器，在西域（于阗、龟兹）也看见，可以认为是西方传

来的，但印度系的似乎没有。在十部伎中，无论是清乐等的中国乐，或是龟兹乐等的西域乐，都多被使用，可就是天竺伎没有。为了同前述的尺八与后世的洞箫所取之名相对，采用象排箫那样的称呼，以区别于两种不同的箫。（请参照照片38的正仓院箫）。

笙　正仓院有十七管笙三件，现在日本雅乐还使用着。是中国固有的乐器。在管的下端装簧（弗利利多），它振动的较小的声音，通过管中一定长度的空气共鸣，使耳中能够听见。这音响物理学的知识，是依靠经验发现的吧。只有象中国这样具有高度古代文明的国家，才能谈得上。萨散朝伊朗（三至七世纪）的银皿中所描写的笙，应解释为是随同中国的笙和丝绸一同西流的结果。以敦煌为首的许多图像中可以看到，作为合奏中不可少的管乐器，在十部伎中连龟兹、高丽都使用。意思不是说只在龟兹流传，十部伎的各伎的乐器编成，不一定完全按照其本地的乐器编成，是中国化了的外来乐，以通演十部伎调整一个大的组织形式为目的，而进行加工。还有，关于正仓院的笙，日本现行雅乐的笙都没有长嘴。敦煌画等所见到的是应该引起注意的吧。

竽　笙的两倍的长度，音律低一个八度的笙，在正仓院有三件。可以认为：十部伎中所谓的大笙，与此相当。从图像上很难与笙区别。和笙同样是周汉以来的乐器，近年周汉时代的实物已被发掘。（长沙马王堆、湖北省随县）。

贝　法螺贝。敦煌画等中看到的大形的法螺贝，大概是从西南中国得到的吧，但把贝作为乐器使用，是从印度学来的吧。使用于十部伎的天竺、龟兹伎。

铜角　只见于十部伎的高昌伎。考虑原来可能是伊朗系或印度系的，由于在天竺伎中看不到，因此是个疑问。出现在敦煌画和伊朗人宴乐图石雕中。

吹叶　草笛。只在十部伎的讌乐伎中看见吹叶之名。图像在王建墓石棺二十四乐伎的一伎中有清楚的描写。草笛是不要了不起的工夫的乐器，在象十部伎、坐部伎的第一伎讌乐曲，雅、胡、俗合体的宫廷仪式用的大曲中使用，认为是不可思议的。

埙　五孔的圆形土笛，雅乐用。古来的俗乐的清乐伎中运用。由于清乐是多用钟、磬、琴、瑟、篪等雅乐器的，所以，有埙也并不奇怪。从唐代图像不能证实。可参考刊载着朝鲜雅乐的埙的照片88。

革乐器

大致分为太鼓类和鼓类。由于在图像上不是充分的写实，看到的形态、奏法也是各式各样的。虽不能认为描绘一定正确，但在可能考察的范围作细分类，略述如下。

太鼓类(革面和鼓腔面相等)的形态有以下区别：〈一〉大型的和小型的，〈二〉深的鼓腔或浅的鼓腔，腔长和革面大致相等，〈三〉用带钉的绳连结两面，〈四〉两面或单面，〈五〉横置或纵置。奏法有两面手打、单面手打、两面棒打、单面棒打、单手单棒，折打(单面)、鼗(摇打)。

鼓类(革面比鼓腔大的，用绳子连结两面)的形态有：槽腔型和细腰型的区别，奏法和太鼓类有同样的分别。诸要素的这种种组合，我认为大致有二十二种类的太鼓，鼓。在文献中有的名称略述如下。

羯鼓（包括两杖鼓）　用于现行日本雅乐。槽腔型(直圆筒鼓框型）鼓。横置于台上。两面棒打。在周文矩合乐图中描写得很清楚。被用于十部的龟兹、疏勒、西凉、高昌。南卓的《羯鼓录》称为戎羯之鼓。西域系是毫无疑义的，但很难断定是印度系。同书的曲目（132 曲）中胡语的曲名很多，佛教色彩很浓（包含捺利

梵、庐舍那仙曲，阿弥陀大师曲等佛曲调、食曲）。或许是印度系的吧。玄宗皇帝和他的宰相宋璟经常一起玩羯鼓，关于鼓的论述也同样见于该书。《周文矩合乐图》中有。

细腰鼓（腰鼓） 在属龟兹、疏勒、西凉、高昌这点上和羯鼓相同。细腰指的是鼓框中间变细（成蜂腰状）。虽然正仓院的吴鼓（也写作腰鼓）和二鼓（磁鼓筒）也属这一类，但是，有二大区别：同样的细腰，吴鼓的中间变细的段差不成为一条曲线；成为段差的同时两端大大地膨胀。（现行日本雅乐高丽乐的三鼓就是后者）。敦煌画中可以看见许多。在昭和五十七年的中国敦煌壁画展上经仔细检验而被证实了。只是不能取得放大的这部分照片，在此不能刊载，而刊载王建棺座的石雕以代之。

答腊鼓（揩鼓） 揩鼓称"揩摩鼓"。是以摩擦而发声的鼓。与日本的能的太鼓相似，用左手横持，右手摩擦革面。最清楚的图有《信西古乐图》。在王建墓石棺乐妓中，象是纵持。敦煌画中没有发现。

鸡娄鼓 近于球状的两面鼓，在胸前下端或夹于左胁下，右手执棒敲击。同时，左手持鼗，摇动发声。在十部伎中用于龟兹、疏勒、高昌。见于王建墓石棺、敦煌画。也在日本流传，被描绘于《信西古乐图》。虽然现行雅乐中没有，但是在东大寺圣灵会到近年来还被演出的《一曲》（道乐），就是由左右二个舞人演奏鸡娄鼓和鼗的舞曲。从鸡娄鼓的名称推测是西方起源。

鼗 "振动之鼓"，也写作振鼓。在胡俗乐中和鸡娄鼓组合使用，原本是雅乐器。

都昙鼓 根据陈旸《乐书》的图，是小形的细腰鼓，为扶南、天竺的乐器。在十部伎中属于龟兹、天竺。是印度系的吧。唯希望知道所谓扶南的根据。田边尚雄氏在梵语 dundubhi 寻求语源，

进而把它当作日本的“鼓”的语源。都昙不能当作冬冬的鼓声，好象“茨茨密”（鼓）是日本词汇（万叶假名为都豆美），不是外来语。

毛员鼓　陈旸《乐书》载：“类似都昙鼓而稍大，扶南、天竺之乐器。”虽然其图稚拙而不清楚，但也显出是细腰鼓。和都昙鼓一起都属印度系的细腰鼓吧。敦煌画中很多，也见于王建墓棺座石雕中。

第一鼓、第二鼓、第三鼓、第四鼓在现行日本雅乐右方高丽乐中用三鼓。登录在《西大寺资财流记帐》中的有一鼓、二鼓、三鼓、四鼓的三鼓。正仓院的磁鼓筒从大小程度看相当于二鼓。全都是细腰鼓。在中国《羯鼓录》的玄宗和宋璟的羯鼓问答段中，谈到羯鼓和第二鼓的区别。陈旸《乐书》中有第一鼓和第二鼓的图解。《新唐书》礼乐志中，列记俗乐乐器之项中，和杖鼓、腰鼓、太鼓一起举出了第二鼓、第三鼓。以这四种为首，包括前述的细腰鼓的各种，唐土的细腰鼓的流行应该特别描写。关于第二鼓，《羯鼓录》注记是左手以杖，右手用手指演奏，而与羯鼓的左右杖奏有区别。这右杖左手的奏法，令人想起朝鲜的代表性乐器杖鼓。

太鼓　是周汉以来的大形的圆鼓框太鼓的名称。日本的宫太鼓那样的，鼓框又长，革面又大的大太鼓。在汉代画像石中，作为散乐（杂技、戏法）的伴奏，每每出现。虽然在敦煌的佛前舞乐图中没有看到，但是，周文矩合奏图中，竞奏着的左右妓女组之后（卷物的右端），有用单槌敲击着左右共通的大太鼓。想来这敲击形态的写实是最巧妙的。或者也许在报告胜负。全部的妓女是一致的美女，可能已经注意到了吧！

这种大太鼓，虽然已成为日本人所熟悉的东西，但是在西洋

不是这样。可以说从西藏到东亚细亚所特有的吧！其声音在胸间的回响的深度，在世界的鼓中也是特殊的。想来理所当然日本是最喜爱这大太鼓的民族，乡土艺术的大太鼓，今天，在日本逐渐起色，连外国也在追求。歌舞伎荫囃子(下座音乐)的大太鼓的打法的多彩是无以伦比的。其真正开头人是"雪音"吧。可以称之成为日本的太鼓美学的顶点。但是，其先驱也在中国。《旧唐书》音乐志中记述着玄宗皇帝在勤政楼(长安兴庆宫西南隅的大楼)的讌设酺会的盛仪。立部伎、坐部伎、胡夷之伎、舞马、象舞等，是终日展示着。其中记述："太常的太鼓如藻绘锦。乐工齐击。声震城阕。(中略)又令宫女数百人自帷中出，击雷鼓。为破阵乐、大平乐、上元乐。所谓太常的积习，妙不过此。"太常寺乐工一齐敲击许多太鼓，所谓声震城阕。还有宫女数百人以太常寺乐工之上的技巧敲打雷鼓。所谓敲击雷鼓，就是象雷鸣般的打响许多太鼓之意吧。《通典》载有：在二部伎的安乐、大平乐、破阵乐等曲中，都有打太鼓其声如雷。太常四部乐中已有太鼓部之称。能够想象大太鼓的浑厚音色，因而是日本人吧。

(正鼓、和鼓) 只使用于十部伎的安国和康国之中。正与和是一组吧。虽然在陈旸《乐书》中作为第二鼓的别名记着和鼓，但是在细腰鼓中，有正与和是作为一组的。不见于敦煌画等。二个或三个直筒鼓框的太鼓成组的，见于古代印度的浮雕，令人想起现代的小鼓。另外，在陕西省李贞墓出土的三彩骑马乐人俑中可以看到，在马上左右分置摇动的二个直筒鼓框，两手用桴打鼓的形态。这令人想起伊斯兰圈的纳茨加拉大鼓。半圆型的深胴蒙以皮膜，依靠周围的螺丝来调节张力，以调整音律的大鼓。安国、康国的音乐在西域乐之中也是特别的，唐以前既不是印度系、也不是伊朗系的胡旋舞的产地。正鼓、和鼓也是其特异性之一。

（齐鼓、担鼓） 齐鼓和担鼓属于十部伎的高昌和西凉。其实体不太知道。象这样不知道实体的在太鼓类中有节鼓、连鼓、浮鼓等。见于敦煌的种种太鼓类，也许有，但难以指出。西域系的东西也许还有。

打 乐 器

铜钹 也称铜钹子、铜拍子等。大小的铙钹。《西大寺资财流记帐》中看到的是铜钹子。在正仓院没有遗品。在敦煌画、高昌画、王建墓中可以看到大形的（参见敦煌壁画）。在十部伎中，属于讌乐、西凉、天竺、龟兹、安国、康国六伎。在西域乐中，可以说是不可缺少的打乐器。铙钹在印度也有、伊朗也有，哪个系统形成中国的铜钹呢？难以决断。从汉译佛典看到的说可能是印度系的更多。

拍板 把笏状的板六块重迭，用绳子穿过上部的孔连结起来，以下部的开闭来敲击。后世的剧乐的板（三块板）和日本的冰扎萨拉（数十张薄板缀在一起，双手合击的一种打乐器）是它的后身。是在唐代出现的新俗乐器，似乎不是从西方传来。十部伎中没有使用。散乐的歌舞戏（《大面》、《拨头》等），只使用三种乐器。拍板是其中之一（其他是横笛和腰鼓）。周文矩合乐图和敦煌画的一部分中，虽是六板清楚地描绘着，而《通典》中也有十多块的。

方响 在架的上段和下段把十六块小形铁板，分别各挂上八块，用一个槌敲击发声。在正仓院只有九块铁板遗存，但《信西古乐图》中有全体的略图。见于周文矩合乐图，在敦煌画中也一再出现。和拍板同样，是产生于唐代的新俗乐器。十六块按十二律的音高顺序排列，演奏旋律。和陈旸《乐书》的音律、日本乐书《续教训抄》的音律相一致。不言而喻，这乐器表现同于雅乐的编钟（十六钟）。陈旸《乐书》中记述唐末制作玉方响，相当于编磬，

在雅乐器中可想而知这乐器的表现与西域系不同。只属于十部伎的讌乐是当然的。不使用编钟，以方响代之，由于并非纯粹的雅乐。作为和方响相应的玉磬被使用。

（铜鼓） 中国的铜鼓有两种。著名的是从汉代出现于西南地方（广东、广西、云南、四川），也扩展到印度支那半岛的独特形式的大铜鼓，是下面开空的一面鼓。鼓面也以青铜制作，而不是革面。这和唐代宫廷音乐并无关系。另外一种是青铜制的细腰鼓幪上革面。只使用于十部伎的天竺伎。敦煌画的直圆筒鼓框的太鼓中，虽也可能有，但不能断定。或许是印度系的吧。

乐器编成

关于各乐器的特征虽已叙述过，但是这些乐器的编成又是怎样的呢？与文献中看到的乐器编成（例如十部伎）相对，图像上的乐器编成可信到何种程度呢？首先是与图像的目的、内容有关，描绘的正确程度也与画家、雕刻者的知识深浅有关系。

在这点上信赖度最高的应是周文矩合乐图吧。以描写玄宗和杨贵妃的御前左教坊和右教坊的竞演为前提来看，成为分列左右竞演的证据，左右各九人成为一组，除了一个之外，是相同的乐器编成。即：自图右起拍板、大筚篥（右是尺八）、横笛、羯鼓、笙、方响、筝、竖箜篌、琵琶并列着。最接近于这编成的是文献上的太常四部乐的胡部（宋代的法曲部）。综合《乐府杂录》《宋史乐志》，从四部乐的胡部（法曲部）起，如果除五弦、铜钹外，就与周文矩图的左方相一致，周文矩图的尺八在胡部（法曲部）没有。和十部伎的各伎不一致。是由于教坊的音乐和十部伎那样大型构成的奏乐制度相异，在教坊和梨园的演出看来是由经过挑选的乐工妓女组成的小规模形式。

下面就关于敦煌画表示出来的许多编成例子来考虑，敦煌画

的奏乐图的多数是在佛前表演舞乐的净土变相图。虽然其舞台和乐座的构造是多彩多姿的，但是多数是在中央有一座舞台，其左右围着勾栏的为乐座，每一座成为对称。也有前后有舞台两座，其左右有乐座，称为四座的大规模的。也有昭和五十七年的敦煌壁画展中相同的方面吧。其中之一，第112窟的《西方净土变》（中唐），在一座小规模舞台的中央有舞女，其左右各三个乐人，舞女背负琵琶（由于直颈的看着象阮咸，但杆却不是阮咸的，为敦煌画误绘的一例），看来好象正在弹曲，吸引了观众。

这些舞乐的乐器虽是形形色色，但是不可缺少或近于不可缺的乐器是：琵琶、竖箜篌、横笛、筚篥、箫、笙、细腰鼓、拍板；与此相近的是阮咸、五弦琵琶、尺八、羯鼓、方响；较少被表现的是筝、贝、答腊鼓、鼗、铜钹等，虽不能清楚断定，但可推测的有风首箜篌、铜角、都昙鼓、毛员鼓等。

敦煌在黄河上游的所谓河西，因此，十部伎的西凉伎，没有反映进去吗？有必要考虑。

西凉伎的全部十七件乐器（参见前刊七部伎乐器编成表）之中，在敦煌画中没有看到的是钟、磬、击琴、齐鼓、担鼓等。考虑西凉乐是清乐和西域乐的合体，不包含钟、磬（雅乐系）是不可理解的。索性就是说敦煌画的乐舞图，只是跟从佛画的样式，没有反映当地的乐舞，就是西凉伎。这情况暗示着画家并不具有关于乐舞的准确、丰富的知识，和周文矩合奏图显著的不同。话虽如此，西域画的内容当然不是原封不动的，因为其中包含着许多俗乐。

关于敦煌画的乐器编成，把佛前奏乐以外的佛画（天宫伎乐——245窟，伎乐天——420窟）和龟兹佛画作比较是必要的。还必须考虑归义军节度使张义潮出行图的角笛、太鼓为中心的编成

的真实性。因而，和敦煌画分离的淮安靖王李寿墓的壁画的乐舞图(竽、五弦琵琶、琵琶、竖箜篌、筝)的乐器编成的真实性也成问题。进而，关于数人的(有时超过十人)乐妓的土偶成一套，对于乐器编成的考察也成为必要的吧。在此避免详细论述，简要叙述结论，这些是，从一个乐种的编成看，把最流行的乐器集中在一起，所谓的表现奏乐，以单纯的想象为基础的占多数，这是可以推论的。

胡旋舞一瞥

敦煌画、土偶的奏乐是伴随着舞女居多。敦煌画的佛前舞乐图可以看到，象飘动着长裙，生气勃勃舞蹈的半裸舞女为主角。土偶摇着长袖，纯洁地舞蹈着的美妙的姿势引人注目。其姿态、舞式丰富多彩。集中印度美术中看到的数量众多的舞蹈图象，并且参照现行的吧拉达·纳底依阿姆样式等等的舞蹈诸图案，试图复原古代舞蹈；从敦煌画开始进行了以唐代舞蹈的复原为主的研究，最近在中国出现了欧阳予倩主编《唐代舞蹈》(上海文艺出版社1980年版)、文化部文学艺术研究院舞蹈研究室《敦煌舞姿》(上海文艺出版社1981年版)等。

连结图像上的舞态，再现动作是困难的，如果参考保尔·贝利奥在敦煌发现，带回到法国的《舞谱》(巴黎国立图书馆藏，Pelliot No 3501) 的话，某种程度是可能的吧。这《舞谱》的译解的尝试，一般认为是已故的林谦三氏(《敦煌舞谱解读的端绪》奈良学艺大学纪要，人文社会科学一〇卷二号，1962)。象这样的舞蹈的复原中，和乐曲相对应是必要的。

林氏已经尝试过敦煌出土的《琵琶谱》的译解、复原。利用其研究，译解《舞谱》，可引出舞谱中的《浣溪沙》曲和琵琶谱中的《西江月》，在结构上相对应的结论。而且，在这唐土的舞谱之译

解中，《掌中要录》(弘长三年〔1263〕写本)等日本舞乐的古舞谱和现行的舞谱成为参考。因为唐土的舞蹈流传到日本是当然的。作为参考的基本理由，是两者都由许多的舞型来构成舞蹈，这点是可以看得出来的。创作舞谱的构想由此产生。

在此，和敦煌图像的舞蹈相关连的，有一点应该特别记述，就是许多唐诗中咏及的《胡旋舞》。西域，而且从帕米尔的那边的苏库多之地的诸国，引渡于唐土的舞女的特异的舞蹈，前几年，日中合作拍摄的影片《天平之甍》中，可窥见其复元的舞姿。从已故的石田幹之助博士的《胡旋舞小考》(《长安之春》所收)已经可以知道。《通典》的康国乐之条有："舞急转如风，俗称胡旋。"《乐府杂录》中："舞有骨鹿舞、胡旋舞，俱于一小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬。"由白居易、元稹的新乐府（诗）《胡旋女》也可了解，是胡国之女在毬上如风般地边快速旋转边舞蹈。敦煌画的舞蹈看到的，单手举在头上摇动，单脚站立等，姿态也完全象是旋转的样子，但没有在毬上舞蹈的例子。这胡国是帕米尔的那边的康国、米国、史国、俱密国等。

另外，急胡旋舞的伴奏，应该是与此相适应的乐器编成。十部伎的康国伎的乐器，只有笛、正鼓、和鼓、铜钹四种，没有包含弦乐器。和使用十种以上的其他九伎显著不同。据《隋书》音乐志记载，在康国伎中舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》四曲。或者是胡旋舞的曲名，包含在其中。与康国邻接的安国的舞曲中有《末奚》。当与康国的《末奚波地》有关系吧。另外在《旧唐书》的安禄山传中令人注目地记有禄山"为胡旋舞"。安禄山是所谓的胡种。但是，胡旋，大部分的记述是女妓。难道真是安禄山正式舞蹈？或是怎样呢？也许是他在戏谑中模仿胡旋女而被看见吧。

第四节　唐代乐曲之中的西域

（一）　探寻西域系的曲名

数量众多的西域乐曲

在第一章第三节中，举出了认为是日本的左方唐乐、右方高丽乐之中的西域系乐曲。如果是中国，其数量远在此上。在第二章第二节十部伎部分的表中所示隋的九部伎曲目中，使用汉音（汉语译音）来充当外来语的曲名，至少不下于十五。是西域系全部乐曲十八个的大部分。唐代的胡乐曲名之多，只从这一点也可充分地预料。而且也有乐曲从胡名变为汉名，西域乐曲在中国怎样流行呢？这是超出想象的。

列记唐代的太乐署、教坊、梨园中的曲名的代表性文献，是前述的天宝十三载太常寺石刊，有太乐署二百二十余曲。接着，玄宗朝人崔令钦的《教坊记》中，有教坊之曲三二四。唐末人南卓的《羯鼓录》中也举出一三二曲。由于是西域乐器的羯鼓之曲，其中包含着许多胡曲是当然的吧。以上三种文献中的曲名，重复的很多。但是，不一定同名曲必然是同曲。可以认为是由于教坊曲的多数是经过女乐工改编了的太乐署之曲。此外，在《通典》、《旧唐书》音乐志、《新唐书》礼乐志、唐末人段安节的《乐府杂录》的音乐记事中，也列举了相当多的曲名，其中也有与前记三种资料不重复的曲名。

在此不作关于胡曲的一一考证，想从主要的三种资料列记的胡曲曲名中，取其有兴味的几曲，作稍详细的叙述。

所谓天宝十三载太乐署石刊，是我对这一文献名称的略称。

北宋王溥《唐会要》卷三三中记载，玄宗朝天宝十三载（754）七月十日，刻石立碑向天下颁布调名和曲名的变更。其内容的重要程度，实际上是象征着唐代音乐史上称为胡乐、俗乐融合的大动向，这已经在第一章中指出过。就这样重要的史料而言，必须弄清其可靠性。

这《唐会要》(全一〇〇卷)的卷三二——三四的三卷，虽是引用《通典》、《旧唐书》等叙述唐代音乐，但是这天宝十三载的记事却不知道其出典依据。我于大约四十年前，在毕业论文中使用这史料时，寻求出典依据，探索唐宋之书，终于查明，这是从《通典》的著者、中唐的杜佑的书《理道要诀》全一〇卷中引用。此书不太被人所知，虽然年轻的我一时内心得意，可是仔细调查后，知道了东洋史学的泰斗内藤湖南博士早已写在论文中，而失望了。

只是关于本书的内容，内藤博士虽指出了《通典》的概要，事实上，九、十卷是杜佑补充记写《通典》遗漏的事情。我断定，其中与天宝十三载的石刊，没有不同。如果写在太乐署立的石刊上的话，可信程度是高的。但愿古都长安的考古学发掘的进展中，这石刊能有希望出土。象宋代吕大防的长安条坊图的石刊遗存着那样。

各种各样的胡曲名

且说这石刊从天宝十三载七月十日太乐署供奉曲名及诸乐名的下一行开始，列记属于沙陁调以下十四调的曲名。只是记载曲名，和象“龟兹佛曲改为金华洞真”(冒头之曲)那样记述，从胡名改变为俗名的两种。在此，把可以推定是为胡曲，按原文的顺序的调别中，只列记胡名(虽然难解的语言很多,但是由于日本的汉音，现代的中国音，哪个也不是唐代的音,所以,未必附上假名)。

〈沙陀调〉 龟兹佛曲　因度玉　舍佛儿胡歌　河东婆　*俱伦仆　*色俱腾　腾摩酥首　*罗刹末罗　勿薑贱　*苏莫刺耶　*阿茵盘陀　苏莫遮　*乞娑婆

〈大食调〉 *释婆野娑　*优婆师　半射渠沮　半射没　*耶婆色鸡　*捺利梵　苏禅师胡歌

〈般涉调〉 鹘郎刺耶　*移师都　*借渠沙鱼　*俱伦朗　苏刺耶　吒钵罗　达摩支悉尔都　苏刺耶胡歌

〈太簇角〉

〈道　调〉 急火凤

〈小食调〉 *月殿　讫陵伽胡歌　胡残　苏罗密　*须婆粟特　*拨洛背陵　*借席　*厥磨贼

〈平　调〉 火凤　真火凤　因地利支胡歌　东祗罗

〈林钟角调〉

〈黄钟宫〉

〈越　调〉 乌多回　耶婆地胡歌　*婆罗门　牟鸡胡歌　三部罗

〈黄钟调〉 火凤　菩提儿

〈双　调〉 *月殿　*俱摩尼佛

〈水　调〉 苏莫遮

〈金风调〉 苏莫遮　婆伽儿

这些曲名乍一看，感到有的是佛教的，也有的是梵语的。附有*号的曲是和下面《羯鼓录》中带*号的曲目是共通的。

《羯鼓录》的主要曲名如下：

〈太簇宫〉 *色俱腾　*乞娑婆　*罗利末罗　*苏莫赖耶　*俱伦仆　*阿菌盘陀　苏合香　无首罗　疏勒女　要杀盐

〈太簇商〉 *苏罗(耶) *捺利梵 *(大)借席 *耶婆色鸡 (大)沙野婆 *(舞)厥磨赋 *波罗门 崩加那 回婆乐 *优婆师 *越殿 *须婆 钵罗背 *栗时突厥盐

〈太簇角〉 *(大)苏赖耶 *(大)东祇罗 (大)郎赖耶 *即渠沙鱼 (大)达磨友 *俱伦毗 *悉利都 *移师都

〈诸佛曲调〉 九仙道曲 庐舍那仙曲 御制三元道曲 四天王 半阁磨郎 失波罗辞见柞 草草富罗 于门烧香宝头伽 菩萨阿罗地舞曲 阿弥陀大师曲

〈食 曲〉 云居曲 九巴鹿 阿弥罗众僧曲 无量寿 真安曲 云星曲 罗利儿 芥老鸡 散花 大燃灯 多罗头尼摩诃钵 婆娑阿弥陀 悉驮低 大统 蔓度大吉香积 佛帝利 龟兹大武 僧箇支婆罗树 观世音 *居摩尼佛 真陀利 大与 永宁 贤者 恒河沙 江盘无始 具作 悉家牟尼 大乘 毗沙门 渴农之文德 菩萨缑利陀 圣主与 地婆拔罗伽

以上记述之中的太簇宫等调名的说明，容下节阐述，末尾眷写着的诸佛曲调和食曲，作为佛教关系之曲，不是胡名的也全部包括。与前面的天宝乐曲同样，和佛教有关的曲名、梵语的曲名占大部分。天宝乐曲和《羯鼓录》共通的曲名之多是无须惊讶的。因为后者列记的是用于羯鼓演奏之曲，所以包括在天宝乐曲之中。

《教坊记》的曲名

由于《教坊记》是另外记载的在左右教坊的妓女教习的曲名，所以，当然和太乐署乐工的教习曲目不同。但是，把在太乐署教习的大曲改编适合妓女的也有，因此，曲名有共通的情形。全曲的四分之一，象《甘州子》那样，在原曲名中加上“子”字，表示缩小。全部三二四曲中，和其他史料共通的曲名很多，说明教坊上演节目的大小程度。在此只列记被推定为胡曲的目录。

在本书不按调分类，从开头按原文的顺序决定采用胡曲名。把天宝改名中，变为俗名的曲，记作俗名，原来的胡名没有记载的曲子，这里以俗名记载。是由于把原来是胡曲的，经中国化作为教坊的法曲。但在括号内加入胡名以作参考。

西河剑气（剑器裈脱？） 苏莫遮 苏合香 胡醉子 麻婆子 剑器子（剑器裈脱？） 多利子 毗砂子 胡攒子

作为大曲是霓裳（羽衣）（波罗门） 胡僧破 突厥三台 罗步底 龟兹乐 醉浑脱

以上曲名的罗列，烦恼了读者吧。在此，从这些之中选择两三个有兴味的曲目，试加以解说。

波罗门、苏莫遮、裈脱的内容

玄宗改胡曲的《波罗门》为法曲之《霓裳羽衣曲》的传闻，从唐末到宋，习惯上作为天宝盛世的象征。以白居易的诗《霓裳羽衣曲》为代表，三十首以上的唐诗涉及此曲。通过这一白居易的《长恨歌》、日本也知道，无论能、长呗、筝曲中都加入了吟咏的曲名。白居易的《霓裳羽衣曲》，从头开始，顺序追朔，处处都插入了作者自身的评注，这情况是显而易见的。

金、石、丝、竹的各乐器并不是开始就一齐演奏，而是顺序加入奏“序”。无节拍的散序六次发响之间，舞者的衣衫还不摆动。

到有节拍的中序，洁白轻盈的舞者开始旋转。称为小垂手的舞姿无力如柳，斜曳裾，如生云，接着，“破”十二遍立刻急速演奏，舞如鸟翔，至终曲，象一般的“急”那样达到急速之极，并非舞之收束，于是引一长声、寂静而终。

同样的白居易的诗《法曲》自注中也这样说，天宝十三载，道调法曲和胡部新声合作，翌年安禄山之乱起（元稹诗《立部伎》的自注中有同文已引用于前）。只有《霓裳羽衣》是这合作的代表吧。虽然白居易有“杨氏创声君造谱”，但在史书中是作为开元年间（天宝之前）西凉府节度使杨敬述所造。当是杨敬述命令乐人从胡曲《波罗门》改编的吧。西凉（凉州）是西域乐舞流入的门户。

在天宝十三载太乐署石刊乐曲沙陀调和金风调中的苏莫遮，在日本的左方唐乐中也作为同名舞乐，戴上老猴假面，在裲裆装束之上再着如簑之衣者一人舞蹈，明显的是胡曲。在天宝改名中变为《万宇清》，但之后不闻此曲名，在唐末仍为苏莫遮。在日本现在也能看见这舞姿，真是幸运。

再，《教坊记》中看得到《醉浑脱》，《乐府杂录》中找得到《羊头浑脱》，日本左舞中有《剑气裈脱》、《轮鼓裈脱》。裈脱（浑脱）是西城的服饰的名称。在日本风格中理解是奇怪的曲名，没有意义的。虽然不知道它的舞姿，但从它的名称可认为象滑稽戏，和《大头狮子》、《白马益钱》等一起属于散乐是确切的。现行的日本雅乐中遗留着剑器裈脱。

越天乐的本源

天宝乐曲的小食调和双调中，有“月殿”。如前所述（第一章第三节），月殿和越殿、越天、月颠音通。和日本雅乐曲的代表“越天乐”同名。但是，由朝鲜新罗朝的记录（前引的崔致远乡乐五首）可以推定，中国的越殿是散乐类。在中国和日本即使是同名

曲，也是内容全然相异的好例。然而，月殿和越天乐之间有一个共通点。和在天宝乐曲中有小食调和双调的二曲月殿相似，日本的越天乐中有平调、黄钟调、盘涉调的三曲。在日本有把某些曲子从原调移至其他调的所谓“过渡物”。是在中国已经有的过渡物吧?!前述的《苏莫遮》也是其例。

（二） 唐代的乐谱(文字谱)

遗存在日本的唐乐谱

想要听听既没有唱片，也没有录音的唐代的音乐到底是怎样的音响，是万人共通的愿望吧。如果催促乐谱解读之，就能有一定程度的复原。象已谈过的敦煌出土的琵琶谱，在京都阳明文库中平安朝写的五弦琵琶谱，在正仓院有一张纸背文书《番假崇》琵琶谱。与西域关连比什么都贵重的是龟兹的代表性乐器五弦琵琶的谱吧。当然不是龟兹乐曲的原谱，而是在唐土用的五弦琵琶的中国曲谱。

奈良朝的音乐，在平安朝已相当日本化了。然而，作为平安朝初期的乐谱，以奈良朝为标准，可为窥探唐土的音乐的参考。其中有源博雅(918—980)的《长竹谱》(《新撰乐谱》)(笛谱)、宫内厅书陵部藏的二个琵琶谱(旧伏见宫家藏)。藤原贞敏(807—867)乘最后的遣唐船留学于唐，随廉承武(异说是刘二郎)学习，可能有写了琵琶调弦法的平安末的抄本《琵琶诸调子品》，及清和天皇的皇子贞保亲王(870—924)写的《南宫琵琶谱》。

这些古乐谱的研究的开创者是奈良的古乐研究家林(长屋)谦三氏。以昭和十三年的《琵琶古谱的研究》(与平出久雄氏共同执笔，杂志《乐谱月刊》一月号)为始，有《天平琵琶谱“番假崇”的译

解》、《国宝五弦谱及其译解的端绪》、《全译五弦谱》、《敦煌琵琶谱的译解》、《琵琶谱新考》、《博雅笛谱考》、《伎乐曲的研究》、《敦煌舞曲译解的端绪》等关于唐乐的再现的诸论文（东洋音乐选书十《雅乐——古乐谱的译解》所收）为依据，古乐谱被译解，被五线谱化，直至音乐被再现为止，昭和四十年，日本哥伦比亚的唱片《天平·平安时代的音乐》(CLS5023)，就是宫内厅乐师的有志者演奏的林氏五线谱化了的古谱。

在此引用由林谦三氏五线谱化了的敦煌琵琶谱之一《倾盃乐》的部分(照片102，图版103)。犹如最近在中国也开始着手该谱的研究。叶栋氏的研究被详细报导于《光明日报》等一些报纸。毛继增氏将此与林谦三氏的译谱相比较，论述其不同之处（尤其是节奏)(见《音乐研究》一九八二年第三期)。

敦煌琵琶谱中，收有《倾盃乐》、《西江月》、《水鼓子》、《胡相问》、《长沙女》、《撒金砂》、《当富》、《伊州》等曲。在五弦琵琶谱中有《王昭君》、《夜半乐》、《何满子》、《六胡州》、《如意娘》、《天长久》、《薛问提》、《惜惜盐》、《崇明乐》、《秦王破阵乐》、《饮酒乐》、《圣明乐》、《弊契儿》、《韦乡堂堂》、《上元乐》、《九明乐》、《三台》、《胡咏词》、《苏罗密》、《武媚娘》、《平调火风》、《移都师》，二十二曲以上之多。这些曲名之中，一方面包含见于前述的《天宝乐曲》、《羯鼓录》、《教坊记》等的数量众多的曲，另一方面，日本的雅乐的佚曲现行曲也多数被包含。与现行曲相比较，颇不相同的，是在既有兴味的同时，又略显消沉。

中国乐谱的传播

因为无暇进行各曲的详述，所以代之以一面参照这些琵琶谱、笛谱，加上其他乐谱，一面对唐代的记谱法作简单叙述。由于全部是文字谱，因此以唐代为中心，以在中国和日本使用着什

么样的文字的方面这一点为限，列表为中心进行说明。虽然说文字作为符号来使用，简化了笔画，然而考虑到阅读方便，以正字直书为原则。

首先是琵琶，由于是四弦四柱，具备包括空弦散音的二十音，其名称为：

	空　弦	第一柱	第二柱	第三柱	第四柱
第一弦	一	工	九	𠃌	斗
第二弦	乙	下	十	乙	コ
第三弦	行	七	匕	言	之
第四弦	上	八	卜	厶	也

与此相对，由于五弦琵琶是五弦五柱，具备包括空弦散音的三十音。在此用的符字是以如下所见到的谱为限，有：

一　工　九　𠃌　斗　ㄴ　ス　十　ㄴ　夕　七　匕　言

之　上　八　卜　厶　乜　子　九　中　口　四　五　小

等。子以下的七字在四弦琵琶中没有。

在弦乐器中，筝（十三弦）是全然不同的，和现在的日本筝曲的谱字相同的十三字：

一　二　三　四　五　六　七　八　九　十　斗　为　巾

虽然斗、为、巾的语源不明确，但是斗和为在中国的音谱中可以见到。或许在唐土也有这十三文字吧。

接着，近于琵琶的笙，在现行的日本雅乐的十七管笙中，由于不用其中的两管，所以是下面这十五字：

乞　一　工　凢　乙　下　十　美　行　七　比　言　上

八　千

不过，前述那样正仓院的笙是用全十七管，现行的无音的二管符字是“毛”、“也”，其上，也增加义管(替管)的“卜”、“斗”。这情况在正仓院的笙之项下已叙述过。增加这四管名的十九文字，酷似于琵琶谱。还有，打乐器的方响，也在《续教训抄》中使用十八块铁板：

九 乙 下 十 美 行 七 比 言 上 八 千 也
毛 斗 卜

可认为这是根据笙谱。

以上琵琶、五弦琵琶、笙、方响，由于全部都具备十二律，所以有必要规定十二个以上的文字。与此相对的笛、筚篥之类，从七孔到九孔，不一定具备十二律，只按指孔之数使用文字谱为原则，以使用手指的工夫来发出半音，虽然在此附上文字符号，但是并不是以十二文字对应十二律，正是为此，弦乐器谱在文字使用方面颇不相同。以下列记各种指孔名。

日本龙笛 干 五 上 夕 中 六
日本筚篥(现行) 舌 五 工 九 厶 六 四 一 上
丁
日本筚篥(古说)舌 四 一 上 厶 丁 五 工 九 六
日本筚篥(别说)四 一 上 厶 丁
五 工 九 五 六
中国筚篥(陈旸《乐书》) 合 五 工 九 勾
六 四 一 上 尺

笛和筚篥既有共通的文字，也有不是共通的文字（笛的“夕”是筚篥的“尺”)。日本现行的筚篥和唐代的筚篥一致可以说是愉快的吧。日本的“舌”在中国是“合”，这不能说是单纯文字上的不同。舌，是带舌的筚篥，由于打开指孔，发出原样的舌音的意思

吧。合字不是舌字的书写错误，如果看了下面的中国俗字谱就知道。

唐代以前的中国七音音阶(七声)是在古来的雅乐中用的，有七个：

宫　商　角　变徵　徵　羽　变宫

但是，宋以后，随着民间平民的音乐繁荣，不要这固定艰难的文字，而开始使用简略的文字，成为《工尺谱》，直至今日还在长久地被喜爱运用。工尺谱的前身为宋的《俗字谱》是：

合　四　一　上　勾　尺　工　九　六　五

乍一看，注意到其相似于唐代筚篥谱。可是前半和后半相反。这在前载的日本筚篥的古说和别说中是一模一样的。这宋的俗字谱，在清代以后演变为工尺谱：

合　四　一　上　尺　工　九　六　五　乙　八

结尾的乙和八是一个八度以上的音。《俗字谱》也好，《工尺谱》也好，都是音阶的音谱，并不是各乐器各自特有的音谱。把古来独自的乐谱坚持到今日的琴(七弦琴)的乐谱除外，宋以后的旋律乐器是与声乐共通，用俗字谱——工尺谱直至今日。但是在现代，使用口琴那样的阿拉伯数字谱（1234567）的很多，洋乐五线谱也运用于传统音乐。

最后，出示冲绳的三线(蛇皮线)的乐谱《工工四》：

合　乙　老　四　上　中　尺　工　五　六　七　八

明显地是根据《工尺谱》，但“老”字在中国、日本都没有，“中”字只见于日本的雅乐龙笛。

在唐以来的中国、日本的文字谱及其变迁中，有很深的兴味。在此，只是对表示音高顺序的文字，各字的间隔（一音或半音）、音阶、进而旋律规律，抽出音乐理论上的重要点作以上说

明，对熟悉音乐的人是不满足的吧。关于这，请参照我的论述和考证。所谓其代替嘛？下节中，关于西域的七调——唐俗乐的二十八调——日本的十二调，想略作理论的阐述。

第五节 唐俗乐二十八调和龟兹西域七调

（一） 唐俗乐二十八调的构成

唐代末期的二十八调

在第一章日本雅乐的六调子、枝调子之中，暗示了印度起源的调名。有盘涉调、沙陀调、大食调、乞食调等，这些确实发生于印度。为了求证这些，经历从日本到中国，从中国到西域，再由西域到印度的顺序是一种方法，但是试以中国为中心，从中国到西域，从中国到日本来看的方法，在现实中比较合理。本节即决定从中国开始。

关于唐俗乐二十八调已在前节略有言及。但这二十八调是什么呢？探寻史书，首先是《新唐书》礼乐志（实际上是从唐末徐景安的《乐书》引用）有："凡所谓俗乐二十八调。"之后，如下把二十八调以宫、商、角、羽的四个分类列记。

七宫　正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。

七商　越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商。

七角　大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角。

七羽　中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟调、般涉

调、高般涉调。

与此相似的是唐末的《乐府杂府》，其排列如下：

羽七调　中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟调、般涉调、高般涉调。

角七调　越角调、大石角调、高大石角调、双角调、小石角调、歇指角调、林钟角调。

宫七调　正宫调、高宫调、中吕调、道宫调、南吕宫调、仙吕宫调、黄钟宫调。

商七调　越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟调。

与前面的《新唐书》礼乐志不同，不是正常的宫、商、角、羽的顺序；成了羽、角、宫、商的顺序，角七调，不是大食角，而是从越角调开始。又，在列记二十八调名之后有：

“商角同用，宫逐羽音。”(商和角同用，宫音追逐羽音)

极简单的说明，的确角七调的种种调名是在商七调的种种调名中增加了角字，因而是“同用”。羽七调中的中吕、仙吕、黄钟三调，和宫七调中的三调共通，象“宫逐羽”(又为羽逐宫)那样。然而，以上只有这些不同，哪些是正确的呢？不清楚。为了查清这些问题，再试探寻另一资料，

试寻求北宋沈括的《补笔谈》。此书是《梦溪笔谈》的补编，为唐宋音乐的精湛的好著作。其二十八调是：

七宫　正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。

七商　越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟调、

七角　林钟角、越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角

七羽　中吕调、正平调、高平调(南吕调)、仙吕调、大吕调(黄钟调)、般涉调、高般涉调

在这里又是新的，能找出几个不同呢？如果把石与食也看成同一音通，那么这三种资料就成为非常相似的了。再一次把这三种资料比较看，在七角之处，虽然各种开头的名字不同，但是，这也简单明了表示着：

《新唐书》	大食	高大食	双	小食	歇指	林钟	越
《乐府杂录》	越	大石	高大石	双	小石	歇指	林钟
《补笔谈》	林钟	越	大石	高大石	双	小石	歇指

尽管以哪一个作为第一位不相同，可是其后的顺序，三资料全都一样。哪个冒头的开始是错误的？为了看出哪是正确的，必须进而参照别的资料，从这作为出发点，后面的图解般的推理是有趣的。

南宋的二十八调

进一步追根问底，试在下一时代的南宋蔡元定的《燕乐书》中探索。蔡元定在《燕乐书》中，作了关于二十八调的重要发言，如下表示二十八调的主旨。

《燕乐书》二十八调

宫声七调	正宫	高宫	中吕宫	道宫	南吕宫	僊吕宫	黄钟宫
商声七调	大食调	高大食调	双调	小食调	歇指调	商调	越调
羽声七调	般涉调	高般涉调	中吕调	正平调	南吕调	僊吕调	黄钟调
角声七调	大食角	高大食角	双角	小食角	歇指角	商角	越角

再列表说明前述《补笔谈》中的二十八调，如下。

《补笔谈》二十八调

七　宫	正　宫	高　宫	中吕宫	道调宫	南吕宫	仙吕宫	黄钟宫
七　商	越　调	大石调	高大石调	双　调	小石调	歇指调	林钟调
七　角	林钟角	越　角	大石角	高大石角	双　调	小石角	歇指角
七　羽	中吕调	正平调	高平调（南吕调）	仙吕调	大吕调（黄钟调）	般涉调	高般涉调

《燕乐书》和《补笔谈》的文字的异同（僊一仙）作区别，各七调的各种名称在前三种资料中也有。羽与角的上下倒置是别有含意的。在此不涉及其理由，对宫、商角、羽的顺序进行论述。

比较前述的三种资料，应该注意《燕乐书》中的不同。正宫、大食调、大食角、般涉调在第一行排在一线，这是为什么呢？第二行以下显著的规则性是表示得很清楚的。即：宫声七调和羽声七调表现出相似。例如：中吕宫和中吕调，南吕宫和南吕调，僊吕宫和僊吕调，黄钟宫和黄钟调的相似。还有商声七调和角声七调也显出示出同样的相似，双调和双角，小食调和小食角，歇指调和歇指角，商调和商角，越调和越角的相似。进而又有一个规则性：第二行的四调是在各相对应的第一行的调名中加上高字（唯有高宫不称高正宫）。事实上高字表示比第一位的调高一律或二律（由后述的考证立即知道是一律）。关于第一行和第四行纵的不同，容后叙述。

七声十二律八十四调

以上《新唐书》、《乐府杂录》、《补笔谈》、《燕乐书》的四种资料，把俗乐二十八调分为宫、商、角、羽，各自列记七调。至今，这些宫、商、角、羽的二十八调名，如果象符号那样来对待

的话，也必须明确其内容和性质。

首先，宫、商、角、羽是中国自古以来的七声音阶的音名。它和西洋七声音阶的比较，如下表所示：

二律		二律		二律		一律	二律		二律		一律	
宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
do		re		mi		#fa	sol		la		si	do

和西洋音乐的 do、re、mi、fa、sol、la、si（大音阶）只有一个地方不同，大体一致。本表将一个八度分为十二律，各音的间隔或是二律（西洋音乐的全音），或是一律（西洋音乐的半音），中国的十二律和西洋音乐的十二律也大体一致。在一个八度分成十二这一点，无论中国或西洋音乐都相同。这十二律是带有绝对音高的音，在中国自古以来就有十二个名称。它相当于洋乐的 c d e f g 等符号。以振动数的不同为区别，将中国、西洋的十二律从第一律到第十二律并列，相应如下。（见第 110 页表）

二十八调的“调”，是根据前面的音阶和音律的结合（conbination）而产生。在中国，想来七声音阶的各音可作为第一音，就有了七种的音阶。以宫为开始，进而是商、角、变徵、徵、羽、变宫的，称为宫音阶；从商开始，进而是角、变徵、徵、羽、变宫、宫的，称为商音阶。同样的原理，就想出了角音阶、变徵音阶、徵音阶等全部七种音阶。与此相对，洋乐中不是用 do 音阶、re 音阶、mi 音阶等七种音阶，而只使用大音阶和小音阶的两种音阶。

音阶只是规定各音间隔的音列。是按以十二律的哪一律为第一音而产生间隔或绝对音高的规定。这就称为调。在中国，七种

音阶的第一音可以置于十二律的全部，因此，七乘十二，产生八十四调。但这只是理论上被认为可能有八十四调。在西洋音乐中，考虑大音阶和小音阶的第一音（do）可以置于十二律中，二乘十二成为二十四调，这全部都已实际运用。

西洋、中国的十二音律之对应

	西　洋	中　国
1	c	黄　钟
2	#c	大　吕
3	d	太　簇
4	#d	夹　钟
5	e	姑　洗
6	f	仲　吕
7	#f	蕤　宾
8	g	林　钟
9	#g	夷　则
10	a	南　吕
11	#a	无　射
12	b	应　钟

且说，所谓中国的“调”在和以上的洋乐相比较之下就能理解了。下面进一步来阐述关于中国的八十四调。

中国的八十四调，是七音名（以下称七声）和十二律的综合命名。由于使用难懂的汉字而感到繁杂。西洋音乐使用了大、小和ABC 等十二个音名成为 C 大调，a 小调等的简略的标记。然而，就这拿出来是不行的。如后所述，进而，其他调名出现于唐代。由于这是包含着从西域东传来的名称，所以要清楚解释中国的调理论，就不能回避弄通这八十四调名。

请看下面的表 A，八十四调是七声和十二律的综合命名的产物。七声的宫正在十二律的黄钟的调，称为“黄钟宫”；商正在黄钟的调，称“黄钟商”；请象这样读，即：（见第 111 页表 A）

可是，这表 A 写成象下面的表 B 也可以。请看表 B 写着大字的黄钟宫、黄钟商、黄钟角、黄钟变徵、黄钟徵、黄钟羽、黄钟变宫的位置，完全成为一条斜线。（见第 111 页表 B）

雅名八十四调表(A)

声＼律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
宫	**黄钟宫**	大吕宫	太簇宫	夹钟宫	姑洗宫	仲吕宫	蕤宾宫	林钟宫	夷则宫	南吕宫	无射宫	应钟宫
商	**黄钟商**	大吕商	太簇商	夹钟商	姑洗商	仲吕商	蕤宾商	林钟商	夷则商	南吕商	无射商	应钟商
角	**黄钟角**	大吕角	太簇角	夹钟角	姑洗角	仲吕角	蕤宾角	林钟角	夷则角	南吕角	无射角	应钟角
变徵	**黄钟变徵**	大吕变徵	太簇变徵	夹钟变徵	姑洗变徵	仲吕变徵	蕤宾变徵	林钟变徵	夷则变徵	南吕变徵	无射变徵	应钟变徵
徵	**黄钟徵**	大吕徵	太簇徵	夹钟徵	姑洗徵	仲吕徵	蕤宾徵	林钟徵	夷则徵	南吕徵	无射徵	应钟徵
羽	**黄钟羽**	大吕羽	太簇羽	夹钟羽	姑洗羽	仲吕羽	蕤宾羽	林钟羽	夷则羽	南吕羽	无射羽	应钟羽
变宫	**黄钟变宫**	大吕变宫	太簇变宫	夹钟变宫	姑洗变宫	仲吕变宫	蕤宾变宫	林钟变宫	夷则变宫	南吕变宫	无射变宫	应钟变宫

雅名八十四调表(B)

声＼律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
宫	**黄钟宫**	大吕宫	太簇宫	夹钟宫	姑洗宫	仲吕宫	蕤宾宫	林钟宫	夷则宫	南吕宫	无射宫	应钟宫
商	无射商	应钟商	**黄钟商**	大吕商	太簇商	夹钟商	姑洗商	仲吕商	蕤宾商	林钟商	夷则商	南吕商
角	夷则角	南吕角	无射角	应钟角	**黄钟角**	大吕角	太蕤角	夹钟角	姑洗角	仲吕角	蕤宾角	林钟角
变徵	簇宾变徵	林钟变徵	夷则变徵	南吕变徵	无射变徵	应钟变徵	**黄钟变徵**	大吕变徵	太簇变徵	夹钟变徵	姑洗变徵	仲吕变徵
徵	仲吕徵	簇宾徵	林钟徵	夷则徵	南吕徵	无射徵	应钟徵	**黄钟徵**	大吕徵	太簇徵	夹钟徵	姑洗徵
羽	夹钟羽	姑洗羽	仲吕羽	簇宾羽	林钟羽	夷则羽	南吕羽	无射羽	应钟羽	**黄钟羽**	大吕羽	太簇羽
变宫	大吕变宫	太簇变宫	夹钟变宫	姑洗变宫	仲吕变宫	蕤宾变宫	林钟变宫	夷则变宫	南吕变宫	无射变宫	应钟变宫	**黄钟变宫**

表 B，为了参考，增加了最上一行的七声，和这七调的位置一致。在表 A，黄钟七调的排列，完全成纵向。换言之，带黄钟的七调，宫是 AB 同一，商在 B 是往右移二律，角是往右移四律，越来越右移，这挪移的方法（间隔）就是宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫的间隔，如表 B。

这两种八十四调的写法是什么含义呢？实际上是由于调的命名办法有二种，容后再说明。

为调式和之调式

前刊的八十四调表 A 所表示的调名的命名，例如：黄钟列的宫段称为黄钟宫调，在中国是所谓“以黄钟为宫”。同样“以大吕为宫”是大吕宫调。以下八十四调名读作“以什么律为什么声”。这种称谓我将它起名“为调式”。八十四调全部列举在表 A，也可用下列简表替之，取其读法。

八十四调名解读表

七　声	(do) 宫		(re) 商		(mi) 角		(#fa) 变徵	(sol) 徵		(la) 羽		(si) 变宫
十二律	黄钟 (c)	大吕 (#c)	太簇 (d)	夹钟 (#d)	姑洗 (e)	仲吕 (f)	蕤宾 (#f)	林钟 (g)	夷则 (#g)	南吕 (a)	无射 (#a)	应钟 (b)

注：“（ ）”号内是西洋音阶名。

那么，若照这表，宫放在黄钟的就读作黄钟宫调。这时，由于商在太簇，就读作太簇商调。如果将十二律上移一段，就使大吕移到宫的位置，就是宫音放在大吕的大吕宫调；那么，由于商就在夹钟，因而成为夹钟商调。以下从十二律顺次地各上移一律，或是宫、或是商、或是角的综合，八十四调的命名很方便。

可是，实际上还有和这“为调式”相对应的“之调式”命名法。

在中国，宫放在黄钟律的十二律称为“黄钟均”。就是上面的解读表。向上移一律，宫放在大吕律的十二律，就称为“大吕均”。

总共是十二均。在这黄钟均，用商音阶的话(以商为第一声，如果用洋乐说法，由于商是 re，是 re 音阶)，称为“黄钟均的商调。”在中国文献中，写作“黄钟均之商调”，还可略记为“黄钟商调”。在为调式称作“太簇商调”的调(以太簇为商的调)，在之调式叫作“黄钟商调”(黄钟均的商调)。如果前刊的八十四调表 A 是为调式的话，那么表 B 就是之调式。实际上，这两种八十四调表也有写法问题，反之也可以认为 A 表是之调式，B 表是为调式。

以上关于七声十二律八十四调的说明，也许太繁杂了，但是我认为，试着理解的话，也不是什么大道理吧。只是为什么说区别为调式和之调式是必要的几点，可能存在疑问罢了。但，这是有意义的。俗乐二十八调的调名的命名法，而且俗乐二十八调的二种排列方法，进而是俗乐二十八调，最初是开创于为调式呢？还是开创于之调式？而且这又是发生在哪个王朝的哪年哪月哪日？清楚解释这些问题的关键，其隐秘就在这八十四调的两种样式中。

八十四调的俗名

至今的八十四调名，全部在中国古来的雅乐中使用，一直写着七声名和十二律名的综合。这比前面的四种俗乐二十八调的调名相当不同，因此，在读者之中，或许会产生混乱吧。希望在此弄清八十四调名的雅、俗两种的区别。

张炎(1248—1314)的《词源》是关于盛行于宋以后的中国的“词”(能唱的诗)的名著，系统性地标记着八十四调名。现仿效前表，作成如下的表。(《词源》俗名八十四调)

这八十四调名和前记的雅乐八十四调名有显著的不同的同时，包含着与前引《燕乐书》的二十八调相同之处，如其排列方法的相似，这是应该注意的吧！八十四调和二十八调的数量不同。

二十八调是从八十四调中挑选出来的。

这《词源》的八十四调中首先引人注意的，是在十二律之中冠以“中管”字样的调名，大概是成为有规则性的排列吧。加上中管的调名，在十二律之内有太簇、姑洗、蕤宾、南吕、应钟的五列。这些调名不过是在各个靠近右边的调名冠以“中管”而已。其次，请看角、变、徵三段的各种的十二调，在宫段的十二调名之下的一字“宫”仅代之于角、变徵、徵。以上合计为五十六调。从八十四调中减去五十六调得二十八调，实际上是俗乐二十八调。全八十四调的表为了可以说明二十调的有关位置，易懂地把二十八调以**大**字标出。

《词源》俗名八十四调

声＼律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
宫	**正黄钟宫**	**高宫**	中管高宫	**中吕宫**	中管中吕宫	**道宫**	中管道宫	**南吕宫**	**仙吕宫**	中管仙吕宫	**黄钟宫**	中管黄钟宫
商	**大石调**	**高大石调**	中管高大石调	**双调**	中管双调	**小石调**	中管小石调	**歇指调**	**商调**	中管商调	**越调**	中管越调
角	正黄钟角	高宫角	中管高宫角	中吕角	中管中吕角	道宫角	中管道宫角	南吕角	仙吕角	中管仙吕角	黄钟角	中管黄钟角
变徵	正黄钟变徵	高宫变徵	中管高宫变徵	中吕变徵	中管中吕变徵	道宫变徵	中管道宫变徵	南吕变徵	仙吕变徵	中管仙吕变徵	黄钟变徵	中管黄钟变徵
徵	正黄钟正徵	高宫正徵	中管高宫正徵	中吕正徵	中管中吕正徵	道宫正徵	中管道宫正徵	南吕正徵	仙吕正徵	中管仙吕正徵	黄钟正徵	中管黄钟正徵
羽	**般涉调**	**高般涉调**	中管高般涉调	**中吕调**	中管中吕调	**正平调**	中管正平调	**高平调**	**仙吕调**	中管仙吕调	**羽调**	中管羽调
闰	**大石角**	**高大石调**	中管高大石调	**双角**	中管双角	**小石角**	中管小石角	**歇指角**	**商角**	中管商角	**越角**	中管越角

从八十四调挑选出二十八调

从八十四调挑选出二十八调的理论根据是什么？首先七声之内去掉变徵、徵、变宫(《词源》写作闰)是为什么？在中国，自古以来的雅乐中，宫、商、角、徵、羽叫作正声，变徵（#fa)和变宫（si）取名变声，称五正二变等，变声想来是辅助的变化音。儒教认为，五正作为各种音阶的第一音是好的，但二变却是不允许的。

其次，徵与在七声之中居第一位的宫相对，被认为应该是居于第二位的重要的音。以西洋音乐来说，相当于 do 对于 sol的音乐的意义。而且，在洋乐中 do 和 sol 被认为象是近亲关系，在中国也有宫音阶和徵音阶是近关系，如果有宫音阶的话，徵音阶也被认为最好是不出现。可能这是象从俗乐二十八调之中，属于徵音阶的调被省略一样的理由吧。

进而，从十二律之中，太簇、姑洗、蕤宾、南吕、应钟的七律被除外也是引人注目的。实际上这七律是相当于以太簇为宫时的七声。作为结果，剩下的五律相当于以大吕为宫时的五声。为什么只采用这七律的疑问，容后叙述。总之，从八十四调中取出二十八调的作法，不得不指出是理论的、机械的事实。

那么，用比较的眼光看雅乐八十四调的为调式和之调式的 A B 二表，也把《补笔谈》的俗乐二十八调与《词源》的俗乐二十八调比较看。正(黄钟)宫、大石调、大石角、般涉调，在《词源》中是排列成一条纵线，与此相对，《补笔谈》中成一斜线，其位置相当于宫、商、角、羽的间隔。与雅名八十四调的表 A、B 相一致。

在前面的顺序中，可以知道《词源》的二十八调是之调式，《补笔谈》的二十八调是为调式。于是，前记的宫七调、商七调、角七调、羽七调之名和十二律的关系没有写明。只是列记了南宋的

《燕乐书》、唐末《新唐书》和《乐府杂录》的二十八调，看见各七调内的排列，得知是各种之调式、为调式。按年代顺序排列，其变迁就明确了：

唐末　　为调式(《新唐书》、《乐府杂录》)

北宋　　为调式(《补笔谈》)

南宋　　之调式(《燕乐书》)

天宝十三载的调名是之调式

那末，进入俗乐二十八调名到底是什么时候、如何被命名，并且二十八调理论是几时、怎样被确立的本题。也可说进入解谜的佳境吧。

已经在叙述天宝十三载石刊的乐曲的时候，也已涉及随着曲名的改变也实行了调名的改变。这改变，是下面十三调中的“时号某某”和没有写的，也与此处的议论有关。

太簇宫　时号　沙陁调

太簇商　时号　大食调

太簇羽　时号　般涉调

太簇角

林钟宫　时号　道调

林钟商　时号　小食调

林钟羽　时号　平调

林钟角调

黄钟宫

黄钟商　时号　越调(《隐居通义》—越调)

黄钟羽　时号　黄钟调

中吕商　时号　水调

金风调

其中最后的金风调，属何律何声没有写明。在此，只使用律名声名明确的十二调。在考察这十二调究竟是之调式还是为调式中，看来还是应用前述的两种俗名的八十四调为好。乍一看就可理解和《词源》的之调式相一致。在易懂的之调式二十八调表中，试表示看能加进哪些呢？

大字是十二调。小字是根据《词源》以外的补充。虽然纵向空白的行列，是之调式二十八调中不必要的行列，但是由于对了解二十八调在十二律中的位置是必要的，所以写入。又由于七声中的宫、商、角、羽以外的三声（变徵、徵、变宫）的横栏都同样没有必要，所以这一方面省略。还在上两行写着俗律和雅律。

天宝二十八调表

俗律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
声＼雅律	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕
宫	沙陁调正宫	高宫		中吕宫		道调		南吕宫	仙吕宫		黄钟宫俗名无	
商	大食调	高大食调		双调		小食调		水调歇指调	林钟商		一越调越调	
角	大食角无俗名	高大食角		双角		小食角无俗名		歇指调	林钟角		越角	
羽	般涉调	高般涉调		中吕调		正平调		南吕调高平调	仙吕调		黄钟调黄钟羽	

俗律与雅律的关系

第一行的俗律，是以至今的俗名的八十四调的律的顺序，是从十二律的排列。在与此相对的第二行，记着从第三律太簇开始的十二律。这不是根据中国文献中写的，而是见于天宝调名改变的

石刊，看到俗名的调名的原来的雅律，我想出的办法。例如：中吕宫和中吕调，俗律在夹钟之列，而雅律却在仲吕宫之列。明确表示着是各种各样的“中吕之宫调”、“中吕之羽调”。“南吕宫”、“南吕调”、“黄钟宫”，在各种各样的雅律，南吕也好，黄钟也好，在俗律来考虑这些是什么情况呢？不清楚。

那末，为什么俗律黄钟和雅律黄钟相差二律，这是必须考虑的吧。这是由于使用于雅乐（祭祀天地祖先的儒教礼乐）的音律，比俗乐（宫廷艺术音乐）的音律低二律（西洋音乐的一个全音）。反过来说的话，华丽的俗乐更高。考虑到洋乐的音律进入二十世纪以来，各音略高一点，我想是可以理解的。

再一点，注意看此表，是对于各调的十二律的不可解的位置。试以宫七调为例，如在至今的许多资料所表现的，沙陁调（正宫调）是第一个，放在雅律第一律的黄钟，由此向右应该是按宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫的律排列。可是本表中，从正宫下面（一律上）的高宫开始的宫、商、角……的位置，正好提高一律（半音）。起始线不是从第一律开始，而是从上一律（半音）的第二律开始，这种形式乍一看觉得奇妙。高宫，俗律是在第二律大吕，在雅律是相当于第四律夹钟。俗律和雅律有移动二律以上的，再有移动一律的，是什么缘故呢？

此谜，在读前引的蔡元定《燕乐书》时，认为是不可思议的，后想起了一条依据得以解开，此书今亡而不可见，幸而在正史《宋史》卷一四二（乐志一七）中，有简炼的介绍。其中关于在宋代的音阶的变化举出了四条（这是中国音乐史上的大事件）说明。其第三条记述着：

“燕乐以夹钟收四声，曰宫、曰商、曰羽、曰闰。闰为角。其正角声、变声、徵声皆不收。惟独用夹钟为律之本。”

由于太简单，所以乍一看什么也不明白。然而，看到说“夹钟是律之本”，我马上想起来，这与天宝二十八调表，以雅律夹钟为出发点(stant line)的，不可思议的问题没有关联吗？如前所述，此书著者蔡元定是南宋人，南宋是之调式，而天宝二十八调也是之调式，的确，其不可思议在此文中得到解答。

再进一步深入思考，蔡元定为什么说“夹钟为律之本”呢？而且怀疑到是否有更深长的意味。实际上，这在认识宋代音阶(在中国的所谓七声）的有关变化方面有重大的意义。由于这和二十八调的成立没有直接的关系，这里不作深入追究。只说一点，在南宋变宫称“闰”，作为从徵开始的音阶。徵为宫的话，羽就是商，闰为角。前述的《词源》的八十四调中有“闰”，在《燕乐书》的二十八调中的角声八调放在羽声七调之下，就是这个缘故。

王光祈和林谦三的卓见

在以上，虽然对天宝二十八调表的构造上的解释是大体上做完了，但是，作为如沙陁调为首的大的问题上，好几个奇怪的名称的解明还没有谈到。这有待于下节。下节虽是和西域关系愈发接近，但此前必须涉及早已把《燕乐书》的难以解释的七条解明了的近代中国的学者。我虽然是由我独自解释清楚的，但这是由于参考了这方面学者的学说，因为如果不这样说的话，我倒是成为撒谎了。还有一个插曲，我想向关心比较音乐学（近年称民族音乐学)的读者谈谈。

他叫王光祈(1891—1936)。在北京大学学法律之后，一九二七年在柏林大学师事于比较音乐学者爱利次比·玛利亚·福安·霍恩博斯特尔。柏林大学是比较音乐学的发祥地。一九三四年以论文《关于中国古典歌剧》在波恩的弗利多利茨基·维尔贝尔姆大学获博士学位。著有《中国音乐史》(1934·上海中华书局)、《东

西乐制之研究》(1926·上海中华书局)等优秀读物。以比较音乐学的眼光对待中国音乐的研究。

《中国音乐史》出版的一九三六年，是我在东大东洋史系毕业的那年，写作毕业论文《隋唐俗乐调的研究、龟兹琵琶七声五旦和俗乐二十八调》之际，作过参考的是《中国音乐史》上卷第四章《调之进化》。特别以《燕乐书》的解释作为参考。王光祈是在亚洲人中最早的德意志比较音乐学的开拓者。我在东大学习期间也关心德意志比较音乐学。与其说我研究比较乐器学的知识，不如说是需要。昭和十一年(1936)以来，成为日本比较音乐学先驱的一人，就是我的老师田边尚雄先生(今年一百岁)，是属于德意志比较音乐学的前一代的人。

再，还有一人必须涉及的是已故的林谦三(本名长屋)氏。关于他的成就此前已经谈到，其名著《隋唐燕乐调之研究》，在一九三六年由商务印书馆出版(由已故郭沫若翻译为中文)。这一研究和我的毕业论文的对象几乎相同。当时我尚未认识林谦三氏，其研究情况也不了解。毕业那年，在昭和十一年(1936)，成立东洋音乐学会时，才互相认识。而且这时承蒙赐与前述之名著，一读之下和我的毕业论文符合之处是绝大多数，令我惊倒，终生难忘。田边尚雄先生也好，已故的王光祈也好，故林谦三氏也好，都是卓越的先觉。想起燃着斗志的四十五年前的年轻之日，怀念之情，与内心的忸怩不安，至今犹存。

俗乐二十八调与我

以上这节是用冗长的叙述来说明非常烦琐的小事。由于推想的有意思，我不自量地请读者继续阅读。在这不足道的中途也有颠倒吧。然而，通过叙述，在二十八调理论之中，有西域的要素，对认识古代丝绸之路的音乐，是不能一览而过的重要的一点。而

且这与日本的雅乐也有关系。

不仅如此，关于唐代俗乐二十八调的形成，我在四十五年前写了毕业论文，在东洋史的专业学术杂志《东洋学报》上整理发表了一百页的大型论文。这是昭和十四年的事。在东洋史学界是珍贵的音乐论文。能蒙得到刊载发表，至今仍请允许我向我的先生致以感谢。但是，实际上从头至尾通读这一论文的能有几人，我感到担心。而对音乐专门家又由于是手头很难得到的东洋史的专门志吧。

我曾经发表过作为唐代音乐研究的一部分的《唐代音乐史的研究》(各论第一、乐制篇)。其中不包括上面的论文。续之《乐理篇》,虽有和其他论文一起再发表的计画，但是还没有实现。现在在此虽然作了极端的压缩，可是由于能有机会与普通读者见面，所以还是稍微详细地作了叙述。

(二) 苏祇婆的西域七调

《隋书》音乐志的记事

在这里探寻的是成为唐代俗乐二十八调中的西域的要素。虽然在前面已指出了二十八调的构造性，但是尚未涉及特殊的俗名的语源。如果其中有西域系名称的话，也可以称之为胡名吧。作为中文的意义不明的名称中，有沙陁调、大食调、般涉调等。

正史《隋书》卷十四(音乐志)中，记载着名叫郑译的学者向隋文帝上奏八十四调的理论。其一部分如下文：

“先前周武帝时，有龟兹人，曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中，间有七声，因而问之，答云：父在西域，称为知音,代相传习，调有七种。以其七调，勘校七声，

冥若合符。

一曰娑陁力　华言平声　即宫声也。

二曰鸡识　华言长声　即商声也。

三曰沙识　华言质直声　即角声也。

四曰沙侯加滥　华言应声　即变徵声也。

五曰沙腊　华言应和声　即徵声也。

六曰般赡　华言五声　即羽声也。

七曰俟利箑　华言斛牛声　即变宫声也。

（下略）

上文大概是：北周(557—579，被隋所灭)，突厥（外蒙古的古耳其族）的王女阿史那嫁给北周的武帝来朝时，随行来的龟兹人为胡琵琶(五弦琵琶)名手苏祇婆，传送西域的七调五旦理论，郑译受其启发，奏上十二律七声八十四调理论。象看到的那样，这七调名已由胡语移植成汉字了。

这珍贵的记事，早就引起了西欧东洋学者的注意，莫利斯·库兰(*Maurice Courant*)在《(巴黎)音乐学院音乐百科全书》第一部第一卷(1926)的《中国》条目提到，*P.Demie—Ville*，P.Pelliot，高楠顺次郎合编的《法宝义林》(日法会馆，1928—未完)的《梵呗》之项中也谈及。但是，不一定是音乐性的清楚的解释。

我毕竟出于在毕业论文中使用过西域音乐资料的动机，存有上文。可是，从这仅275字的上文的解释开始，问题不断扩大，发展到唐代二十八调的研究，进而鸟瞰唐代音乐史，一直到解释初唐——中唐——晚唐的变迁。由小孔般的窗窥视外界，尽管眼下是广大的景致，难道能说是把握住了一目了然的形状吗？写毕业论文结论时的兴奋，至今也难以忘怀。

急忙试把此文的研究归纳于第125页的表格之中，以苏祇婆

的西域七调作为中心，表示着西到印度、东至中国、和日本的关连。

乐工万宝常的发现

首先，苏祇婆其人据说是龟兹来的，不知道是哪一个国家的人。西域人由汉姓可以知道其出生国。康昆仑(琵琶名手)是康国(萨玛尔干多)，曹波罗门——曹僧奴——曹妙达三代（琵琶世家）是出身于曹国（Ulatinbe)。但是，苏姓不知是哪一国。龟兹出身者有各种各样的姓，苏姓不能说是只有龟兹。同时，与苏祇婆在龟兹学五弦琵琶没有不符。由于五弦琵琶是龟兹的代表性的印度系乐器。据说苏祇婆在五弦琵琶上实验七调。

只是在此有个趣谈，前引的《隋书音乐志》中认为，想出基于这实践的八十四调理论，上奏于隋文帝的是中国学者郑译。但是，根据同样是《隋书》卷七八列传《万宝常》项内，想出这个的是名叫万宝常的奴隶。万宝常本是南朝梁齐之人，隋灭梁时被虏为奴隶，由于精通音乐，被作为乐工。在隋唐时代，服务于宫廷国家的乐人是官贱民(国有奴隶)(参见第二章第二节太乐署)。

首先跟从苏祇婆学习的不是万宝常吗？在音乐志中写着，高官郑译将此夺取，正好打扮成象是自己的研究而上奏。由于音乐志没有记下万宝常的名，可以这样理解。高官和奴隶，获得者在于地位高的。中国的学者已故的郭沫若在旅居日本之际，在昭和十一年一月号的《日本评论》中，就这件事写有《万宝常——他的生涯和艺术》，是篇名文，因而请有兴趣者一读。

七调名是梵文

且入本题，试细看苏祇婆的七调名。我一看到它的时候，立即就相信它是梵语的汉字音译。沙侯伽蓝的伽蓝，与七堂伽蓝的伽蓝类似，相当于梵文的库拉玛 *grāma*; 般赡(不是瞻字)音通于

日本的盘涉、中国的般涉；而且也象印度七音阶的阶名 *Pancama*。但是，娑陁力，相近于日本的沙陀、中国的沙陁，“力”字却成了麻烦，所以，正如先觉们说的那样，不可能推测为印度音阶的阶名沙伽 *Sadja*。至于其他的四调，没有相应的东西。希望这所谓印度的七音阶不表示其他的什么理论。

在这里，当然得首先查检印度最古老的音乐理论书：巴拉达(*Bhārata*) 的《纳西也·沙斯多拉》(*Natya—Sastra*《演剧的书》)。成于二至五世纪的巴拉达(确实与否？不明)的著作，由三十六章构成，末尾的六章，叙述着音乐理论、乐器等。这六章是现存的最古老的有系统的音乐理论文献。虽涉及二十二律和七声音阶以及旋法，可是没有相当于苏祇婆的七声。在此着手探索可以说是稍后一些的古老的(次古)萨尔加抵娃 *Sarngadera* (1210—1247)的《山机达·拉多纳加拉》*Sangita Ratnakara* 的梵文版(二册)。本书受到传入印度的伊斯兰音乐、被繁盛著述的阿拉伯音乐的刺激，在印度所有的音乐理论书中，这可以说是先驱。或认为它是完成了集各时代各地方的音乐理论大成的百科全书式的著作。是称为库拉玛·拉加 *grama—raga* 的一种旋法七种之一的一套：

Suddha Kaisika

Suddha Sadarita

Sadjagrama

Suddha Kaisika

Suddha Pancama

Madhyamagnama

Suddha Sadara

虽只是名称排列着，但的确是七种旋法的一种。和苏祇婆比较甚为相似。

印度、中国、日本的音律比较

苏祇婆七调	库抵米亚玛拉依调	印度七阶名	中国七声	中国二十八调	日本雅乐调名
娑陁力	*Sādarita*	*Sadja*	宫	沙陁调	沙陀调(枝)
鸡识	*Kaisiki*	*Rsābha*	商	歇指调、乞食调大(乞)食小(乞)食	大食调(六) 乞食调(枝)
沙识	*Sadji*	*Gandhāra*	角		
沙侯加滥	*Sahagrāma*	*Madhyama*	变徵		
沙腊	*Sadja*	*Pañcama*	徵		
般赡	*Pañcama*	*Dhaivata*	羽	般涉调	盘涉调(六)
俟利箑(俟箑)	*Vrsa*	*Nisada*	变宫		

与库抵米亚玛拉依文书的相遇

可是无奈，这是十三世纪的文献，与六世纪后半叶的时代间隔过久。五世纪的巴拉达与十三世纪的萨尔加抵娃之间，怎么说也是难以形成的这么大的空白。在毕业论文提出期限的十二月二十五日，将近最后二个月的有一天，在东洋文库阅览了印度出版的印度学杂志，*Epigraphia Indica* 的最新号(1914，*Part V, Vol* Ⅻ)的时候，恰恰发现了能够满足目的的论文。

我那时几乎是写完了全部论文。尽管如此，仍然每日到东洋文库，耐心地等待着新到的资料中或有或没有“这个”。承蒙东洋文库所员近角文常(东大东洋史的前辈，后在中国战线战死)什么都给。他说：“岸边先生，印度杂志新号来了！”就给放在出纳台了。我就在出纳台上贪婪地翻阅着该杂志。如果有写着关于印度音乐史的许多优秀的论文、班达尔加尔 (*Bandharkar*)的叫作《关于库抵米亚玛拉依文书》的论文，只要看到刊载着论文，就迅速地翻动书页，类似萨恩加抵维亚的七旋法的东西，飞进了我的眼

帘。啊！又惊，又喜。这就是前刊表中的库抵米亚玛拉依（*Kudimiyamalai*）的七调。

库抵米亚玛拉依，是在南印度的玛多乌拉依之北、普多乌科茨达依州的小村庄的名字，在这里的一个大岩壁中雕刻着这七调。当然会联想起唐代长安的石刊。年代也在七世纪，比六世纪的苏衹婆只迟一个世纪。如表中所看到的各调名和顺序也相符。苏衹婆的调名不用说就不是用现代中国语音（例如北京话）发音，料想是唐代的音。在应用汉字方面，参考了梵文佛典的汉字音译。尽管如此，由于多少有问题，所以增加二、三个解说。推测 *Sadarita* 是娑陁力；*ta*→力，虽感到是没有道理，但由于梵音的语尾的母音，在汉译之际被省略之故，这可以作为 *t*。推想力在唐音是 *rit* 或是 *tkr*。唐代，在现代中国的四声（四个声调）之外，有入声。在音尾附以 *t* 或 *k*。力是 ***rik*** 或 *rit*。这 ***k*** 加上母音 ***i*** 的话，***riki*** 即成了日本的力。娑陁力应该相当于 *Sādarita*。

沙侯伽篮的伽篮，与伽篮同语，如前所述相当于 *grāma*。第一成问题的是俟利鞬，无论怎么想也不能是 *Vṛṣa*。认为俟是侯的误写，鞬是箑的误写，那么侯利箑的中国音就相近于 V*ṛṣa*。由于不能随便改字，所以《隋书》的这一条，包括看到的最古的字版的诸版本中，哪一个都相同。我很想知道，这是由于没看惯外国语的缘故的错写或是误排。此外，我是如何解决被认为没有道理的几点的呢？请看我的论文《西域七调及其起源》（《史学杂志》五六编九号，昭和二十一年九月）。

向二十八调的导入

这样，龟兹人苏衹婆带来中国的七调，起源于印度是显然的。问题是当时的中国人对此如何接受容纳的。前引的郑译将这七调应用于中国的七声。即原表。如果只有这些，那么抄摹印度的七

声音阶的七个阶名，象是更好些。后面一提到二十八调，就是苏祗婆的娑陁力、鸡识、般赡，成了沙陁、歇指(乞食)、般涉，不是阶名而作为调名被运用。这些调，用于印度传来的曲中也没有不同。郑译精通中国音律，是坚定的儒教学者，还不是不屑于采入西域音乐的理论吗？因此，敢以西域的调名来作中国的阶名，事实是澄清完了吧。可是，郑译是以苏祗婆的七调为基础（或是参考此），创造了十二律、七声、八十四调的中国流派的调理论。实际上，如前所述，这也象是奴隶万宝常的工作。

总之，唐的俗乐二十八调当然是多少受到西域七调的影响而成立的。在苏祗婆和二十八调的关系上，补充一、二点。“鸡识”成了天宝调名的“歇指”是由于音通。这在其他书（北宋陈旸《乐书》）中成了“乞食”。乞食又有“大乞食”和“小乞食”，被略称为“大食”、“小食”。因此，就知道了日本大食调的语源。再一个是前引的苏祗婆七调条中可以看到“旦”字，我推断这是梵文意味着弦的，*tan*、*tantri* 的音译。希望读者联想苏祗婆是龟兹五弦琵琶的名手，我想应该是有什么样的关系的。详细的请参看前记的拙论。

苏祗婆名以外的语源

俗乐二十八调之中的沙陁、大食、歇指(乞食)、小食、般涉已由以上知道了语源。好象后来的胡名不知道语源的有一越调，即日本六调子的壹越调。虽然唐末以后无论什么文献都略称为“越调”，但原是一越调，根据《新唐书》卷二二二下南蛮传的骠国之条中知道，也写作“伊越调”。使用一越，或者伊越的异字，暗示着是胡名。骠国是今天东越南的一国。关于该国的乐器、乐曲，在这条中颇有记述。据此知道骠国音乐是印度系(请参见拙著《东亚音乐史考》，昭和十九年，龙吟社)。

不只是胡名。道调、仙吕、双调、平调、水调等，也不是十二律七声的结合。因为这些是中国名(俗名)，所以有各种各样的中国方面的缘由。道调，是取道教的道，因此作为唐初开始盛行的道教的乐曲，在高宗的时候谱了称为“道调”的曲。在道教流行达到顶点的玄宗期，不仅是自古以来在中国俗乐中有的清乐和道教用的新曲，而且把胡曲、中国化了的俗曲，也概括地称为“道调法曲”，在梨园亲自教习。将此名使用于二十八调。“仙吕”也是由于同样动机的名称。平调是使用于汉以来的俗乐“清商三调”(清乐)的调名。“水调”也是作曲于唐初的俗乐曲名。

余下双调的语源解释是需要稍费苦心的。没有把它当作梵文语中的事例，宁可构成作为中文的意义。解释的关键，在于前已述及的二十八调的不可思议的构造。请看前面的天宝二十八调表。取宫段为例，不是正宫，而是从高宫开始的七声位置摆着七调，一律往右移动。商段的话，不是大食，而是从高大食开始。其推理是：高大食如果是宫的话，双调相当于商。商和商，双个的商，不就是所谓的双调吗？这推理由下面的旁证而越发牢靠。

在同样的商段中，有“林钟商”。是十二律与七声相结合的雅名。可是，同其他雅名(如宫段的中吕宫、南吕宫、黄钟宫)，是与以十二律和七声的结合的雅名相反，只这林钟商，既不知是相当于雅名的无射，也不是相当于俗名的夷则。开始时认为是不是文献中写错。然而，不是写错。象适用于双调的命名法一样。商段（其他段也同样)，从高大食调开始，宫一商一角……逐级上升。宫相当于作为通例的十二律的黄钟。从高大食调开始计算十二律，其“林钟商”正相当于林钟。“林钟商”与“双调”，就是以相同的原理为基础而被命名的。

（三）日本雅乐的六调子和二十八调

二十八调理论是传入的吗？

在奈良朝、平安朝，从唐土引渡过来许多乐人、乐器、乐曲。以演奏为目的，理论也必须不相违背。当然也带来了乐谱。以正仓院收藏的琵琶谱残缺物（《番假崇》）为首，平安朝初期的琵琶谱（阳明文库收藏的《五弦琵琶谱》之外）、笛谱（《博雅笛谱》之外）等，唐朝乐谱的抄本能看到的不少。可是，写作理论却毫无相同的。《乐书要录》虽然在中国也经常被读到，但由于是亡佚了的书，全十卷之内只有第五、六、七卷的抄本传存于日本。可是，这也只叙述中国雅乐的音律，而没有说到俗乐二十八调。当然是由于在本书写成时（则天武后），俗乐二十八调理论还没有产生之故。二十八调在日本雅乐书中初见是本原统秋的《体源抄》（1512 年左右写成）。可以看到卷四《六调子品并二十八调子事等》。此记述，只列记了如下的二十八调名（据日本古典全集本）：

仲吕调　越调　平调　仙吕调　双调
般涉调　商调　黄钟调　商调
黄钟调　大石调　小石调　高大石调
高平调　正平调　坎损调　大石角调
双角调　高角调　正宫调　仙吕宫调
南宫调　黄钟宫调　道宫调　中吕宫调
高宫调　高宫角调　高平角调　延平角调
仙吕角调

这调名中错误不少，而且是三十调，因而多余二调。顺序也混乱。虽也有抄写的错误，但不是原原本本的正确的传播继承。

只是其末尾有：

乙丑七月甲申二十日壬子大宋乐人魏奇录

这所谓乙丑年号，我认为可能是日本的元久二年(1205)、中国的南宋宁宗开禧元年。按太田昌二郎氏(前田尊经阁文库馆长、我在武藏高等学校高一年的高班同学）的指教，则是日本的应德二年（1085)、中国的北宋神宗元丰八年。然而由于调名等的内容，觉得似乎是南宋的知识(之调式二十八调)。总之，比这迟的年代的文献以外，系统地记述着二十八调理论的整体的，在现在的日本还没有被看到。只是知道附记于乐谱的曲名中的调名而已。

六调子和枝调子

业已在乐曲之项记述着现在日本雅乐所用的六调子：

壹越调　双调　大食调(以上是吕旋)　平调

黄钟调　盘涉调(以上是律旋)

全部曲子属于哪一个调？可是，此外在古乐谱和古乐书(《龙鸣抄》、《教训抄》)等中，还可看见：

沙陀调　性调　乞食调　道调　水调

角调　大吕调　小石调

等。把这些称为“枝调子”，是正规的六调子之外的调子的意思。由于古代不限于六调，所以，六调成为所谓正规的调之后，有“六调子”、“枝调子”的区别。这些调子，除了性调以外，全部可见于二十八调之中。唐的俗乐二十八调的一部分被运用于现实中是可靠的。然而，找不到明记着这些十多个调是相当于二十八调的哪一个部分的日本文献。

根据之调式的六调子

在这里，试把日本的六调子应用于二十八调之中的同名的六调，由于必须是日本的十二律名，所以和中国的十二律名作对照

。如下表所示。

日本和中国的十二律对应表

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
日本	壹越	断金	平调	胜绝	下无	双调	凫钟	黄钟	鸾镜	盘涉	神仙	上无
中国	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟

通过看表，日本、中国的十二律名几乎没有共通之处。只有日本的第八律与中国的第一律的黄钟是同名（但是训读不同，中国念*huang zhuong*，日本念 *oosiki*）。而且，想是已经注意到吧，在日本的十二律名之中，中国的二十八调名(一越、平调、双调、

日本				中国			
大食调	双调	壹越调	吕旋	商音阶	一越调	双调	大食调
平调	双调	壹越	宫	商	太簇	林钟	姑洗
下无	黄钟	平调	商	角	姑洗	南吕	蕤宾
凫钟	盘涉	下无	角	变徵	蕤宾	应钟	夷则
黄钟	神仙	双调	婴角	徵	林钟	黄钟	南吕
盘涉	壹越	黄钟	徵	羽	南吕	太簇	应钟
上无	平调	盘涉	羽	变宫	应钟	姑洗	大吕
壹越	胜绝	神仙	婴羽	宫	黄钟	仲吕	太簇

盘涉）被使用着。实际上，其黄钟也不是中国十二律的黄钟，而是二十八调的黄钟调。

且利用以上的知识为基础，请看下表：

日本				中国			
盘涉调	黄钟调	平调	律旋	羽音阶	平调	黄钟调	盘涉调
盘涉	黄钟	平调	宫	羽	林钟	无射	太簇
上无	盘涉	下无	商	变宫	南吕	应钟	姑洗
壹越	神仙	双调	嬰商	宫	无射	黄钟	仲吕
平调	壹越	黄钟	角	商	黄钟	太簇	林钟
下无	平调	盘涉	徵	角	太簇	仲吕	南吕
凫钟	下无	上无	羽	变徵	姑洗	林钟	应钟
黄钟	双调	壹越	嬰羽	徵	仲吕	夷则	黄钟

左侧的日本的六调子(壹越调、双调、大食调、平调、黄钟调、盘涉调)，与右侧的中国的同名的六调相比较。日本的六调子分为：属于所谓吕旋音阶的三调，和属于所谓律旋音阶的三调。吕旋是中国的商音阶，律旋相当于羽音阶。日本的壹越调，是吕旋的宫从第一律的壹越开始的调。那么，中国的一越调商音阶的商若也是从第一律的黄钟开始就好了，但在表中是从第三律的太簇开始，正好上移二律。请联想，在唐朝中国，俗乐的十二律比雅乐十二律高二律。上表的中国十二律写的可能是俗乐十二律。以上日

本、中国的十二律的对照，移二律的想法可以说是相当不错的。

无论如何，日本的六调子和同名的唐土的六调是完全符合。而且这里表示的中国调名是之调式。这样说，当然不是说全部的天宝调名，都是唐末和北宋的为调式的二十八调引渡过来的。不待言，南宋的之调式的传来，是在此后的时代。

枝调子之谜

且说，象六调子这样，在日本和中国如果是那么符合的话，可以认为枝调子也是一致的吧。枝调子大都早已消失，其性质已不可知。直到江户时代记于乐谱的是沙陀调，然而，实际上好象是在用壹越调演奏。由于沙陀调属于宫音阶，壹越调属于商音阶，所以，完全不同。由于沙陀调是放在中国二十八调的开头，壹越调是日本十二律的开头，所以基于这种错觉，把沙陀调的曲移至壹越调吧！在枝调子中有许多谜。

再，在六调子、枝调子的调名中，有和日本十二律名共通的东西。虽然有日本十二律名的语源是难解的各种学说，但在其中，壹越、平调、双调、黄钟、盘涉由以上的叙述研究可以明确。至于双调的清楚解释，至今也还没有什么研究。

第三章　古代朝鲜的音乐与西域

引言　古代朝鲜的乐器

在大致相当于中国唐朝的朝鲜新罗朝，中国音乐相当流行的情况，从日本奈良朝的例子看，能很清楚地推测到。从所谓三国时代开始到所谓新罗统一时代(新罗朝)止的正史《三国史记》，关于音乐，在卷三设置着《乐志》，综合记述了高丽、百济、新罗的三国时代和新罗朝。为此，关于新罗朝尽管相当详细，但是，对三国时代的新罗和新罗朝时代的区别却不甚了了。有关新罗朝音乐，宁说是缺乏记述。进而，关于高句丽和百济的音乐，本书只是从中国《通典》四方乐之项引用，此外的史料也几乎没有。

弥补文献不足的是考古资料。在高句丽的壁画，新罗的土偶之中，可以看到多少贵重的资料。可是，没有象日本正仓院乐器那样的当时的实物，那样的东西在中国也没有。不，类似于正仓院乐器的东西在世界哪个国家都没有，因此，拿这来作为引证标准是没有道理的吧。

再一点，作为推测三国和新罗音乐的材料，有日本舞乐的高句丽乐。如第一章已经指出的，右舞高丽乐之中，能看到古代朝鲜。而且，虽说是高丽乐，但实际上也包含着许多唐乐成分。这唐乐中又有西域的要素。通过这样的线索，可大致了解朝鲜和西域的关系。虽然只能是大略。

在古代朝鲜音乐中，探寻西域的要素，认识全体，其中必须明确西域和非西域的区别。决定首先叙述关于古代朝鲜音乐的整体，其中最好是分别叙述高句丽、百济、新罗吧！仿照前例，在这三国的代表性乐器中各选出一种，就此来对照西域和非西域的观点。即：

高句丽　玄琴（中国卧箜篌、日本箄篌）

百济　箜篌（中国竖箜篌、日本百济琴）

新罗　伽倻琴（日本新罗琴）

但是，希望考虑到这种选择是象征性的。三种乐器之中，箜篌肯定是西域系，伽倻琴是朝鲜系，玄琴是中国系，遗憾的是不能说全体是西域系。象序章那样选择阮咸来代替玄琴，又如何呢？阮咸一般是被作为中国系，但也有西域系的可能性。但是难以说是朝鲜的代表乐器。因此，本章三节的分标题不是《在三国中西域系的象征》，而是以代表各国的象征为题，真感到抱歉。

第一节　高句丽的玄琴

《隋书》东夷传与《通典》

试从三国之内，兴起于中国东北地区南部、早就与中国接触、吸取其文化的高句丽来看。高句丽兴起于公元前三十七年，灭亡于公元六六八年。相当于中国的前汉末到唐初。这高句丽，在中国史书中一再写着“高丽”，日本的正史也同样。容易与新罗朝之后的高丽朝(918—1392)混淆。而且日本的正史把高丽、百济、新罗三国的音乐，记作三韩乐。所谓三韩是三国时代之前在朝鲜半岛南部的马韩、弁韩、辰韩。三韩乐是由于误解，应该说是三国乐。在本章决定用“三国乐”、“高句丽乐”之称。

在朝鲜方面的史书中，有关高句丽音乐全体的独特的文章没有发现。在中国的正史《隋书》东夷传中，有简单记述：

"乐有五弦琴、筝、筚篥、横吹、箫、鼓之属。"

而且，唐杜佑《通典》卷一四六，四方乐之条，作为东夷二国，举出高句丽和百济，关于高句丽有略为详细的记述如下：

高丽，乐工人紫罗帽，饰以鸟羽。黄大袖、紫罗带，大口袴，赤皮靴、五色绍绳。舞者四人。椎髻于后，绛抹额，饰以金珰。内二人黄襦、赤黄袴，二人赤黄裙襦、袴。其袖极长。乌皮靴。双双并立舞蹈。乐有弹筝一、搊筝一、卧箜篌一、笙一、横笛一、箫一、小筚篥一、大筚篥一、桃皮筚篥一、腰鼓一，齐鼓一、担鼓一、贝一。大唐武太后时，尚有二十五曲，今唯能一曲。

前段详记乐人和舞人的服饰，后段列记十七种乐器名。在舞人服的最后有"其袖极长"，更兼相当于在后叙述的壁画的舞人，因此引人注目。但十七种乐器，果真是高句丽所有的吗？成为疑问，和《隋书》东夷传只六种以外没有别的记载，过于不相同。

《通典》虽有四方乐条的一部分，该条记述，分为四个类别的外国乐：

东夷——高丽、百济

南蛮——扶南、天竺

西戎——高昌、龟兹、疏勒、康国、安国

北狄——鲜卑、吐谷浑、郎落

诸国之内，高丽、高昌、龟兹、疏勒、康国、安国、天竺的七国之乐，被编入中国的唐朝十部伎之制中，已在前章详细记述。象在高丽之条中所看见的记述乐人、舞人的服饰和乐器名的写法，除北狄三国外，都共通。这些在《隋书》音乐志的七部伎说

明中的写法，是在乐器名的列记中加上服饰。把《通典》作为基础的《旧唐书》、《新唐书》，也是用说明十部伎中的写法。应该理解的是，这些十部伎诸国的各条是记述着十部伎制中的各伎的组织、内容，不是记述在各国现地中的乐舞的情况。

十部伎之中的乐器

在十部伎的组织中有边利用诸外国的各式各样的音乐的特色，边整顿作为宫廷宴飨乐的体裁的作法。在龟兹伎中，增加中国的笙，是明显的说明。《通典》上面那条的十七件乐器接近于西凉伎。没有西凉伎的钟、磬（雅乐器），而代之以桃皮筚篥、义嘴笛（朝鲜特有）。西凉伎是在西北边的凉州，中国俗乐的清乐和西域乐的代表龟兹乐相融合的产物。大部分乐器在西凉乐与高丽乐之所以是共通的，只能认为是在高句丽当地之乐中、实行了相当的增加的结果。

关于服饰也可以说是同样的情况。关于十部伎的全部乐人、舞人（第二章第二节）的比较是不胜枚举的，但绛抹额、大袖、裙襦、大口袴、赤皮靴、乌皮靴，都被使用于其他各伎中。至于高丽伎中特有的，该是椎髻、附上羽毛的紫罗帽、紫罗带、五色绦绳吧。虽然是由于没有其他的东西，表现着高丽伎的存在。但基本的是穿着共通的制服。

在把十部伎从第一伎到第十伎的顺序上演中，与其说是形形色色、翻来复去、七零八落，不如说是按照一定的制服统一，整顿全体的一致，而且加上种种配色、略有变化的形态姿势，运用各伎特有的装饰品，随着整体的系统变化。因此，前引《通典》的服饰，不能说是高句丽当地乐人、舞人的原样的记述。只是所谓的“长袖”是个悬念。

这样来解释《通典》的记述，不过是简单的一行的《隋书》东夷

传的七乐器名列记的方面，可以认为是接近实际情况的。但是，东夷传之部的笔者是否熟悉音乐，也象是无心地运笔。五弦琴是什么呢？如果是七弦琴，就相当于中国古来的“琴”。但是，君子之乐器的琴，果然传入东夷的高句丽，固定下来，是靠不住的。实际上，这五弦琴不是指高句丽特有的玄琴吗？如果玄琴的话，其源是中国的卧箜篌，卧箜篌是被用于十部伎的高丽、西凉、清乐、燕乐(都是非西域系)，这情况跟着考古资料一起，在后面再考虑。

筝、筚篥、横吹(北狄系的横笛)、箫(牧笛)、鼓从中国传入，是毫无疑义的。由于横笛属北狄系，所以对靠近北狄的高句丽亲近，认为是理所当然的。在类似筚篥的有舌(装双簧)的乐器中，胡笳用于北狄，为汉代以来的中国所知。是和横笛一样的。横笛也好，筚篥也好，或者都是从北狄直接传到高句丽，而记以中国式的名。姑且不把这筚篥作为西域系的筚篥，也许更好。

鼓不知道是什么样的鼓？因为是太鼓系的，所以不是鼓系吧。至于鼓系，就想起了成为后世朝鲜的代表乐器的杖鼓。杖鼓出现于朝鲜是在后得多的高丽朝，是从中国宋朝引渡的。虽然在此前的新罗朝从中国唐朝引渡也不是奇怪的，但是，新罗朝的音乐史料不完备，是引渡了或是怎样？无以证明。如果唐朝的杖鼓已经被引渡了的话，那就成为在朝鲜有的为数很少的西域系乐器。然而，此论涉及前记直至东夷传的“鼓”，还是以慎重为好吧。话虽如此，高句丽壁画中看到的角笛，在东夷传中没有记录，是遗憾的。

从考古资料看高句丽乐

说到高句丽音乐的考古资料，虽然只到序章中引过的丸都域趾(三至五世纪)的舞蹈塚为止，但辽东的安岳第三号慕容氏古坟(357)及其壁画也成为问题。前者，虽然有玄琴与角笛，舞蹈与

角抵(角力)，可是在后者却发现了玄琴(筝？)、阮咸(琵琶？)、洞箫(长的纵笛)和许多军乐器(担鼓、鼗、洞箫、角笛、铎钲)。这些与《隋书》东夷传的六乐器相对照，也有一致的，以此程度，推测高句丽的音乐成为可能。

玄琴　不管怎么说，象征高句丽音乐的是这个弦乐器。刊载于序章的丸都城舞蹈塚的壁画，与这里引用的相同的第十七塚的壁画中，可以看出是现在也还在大量使用着的玄琴的祖型。现行的玄琴如照片所示，虽然属琴、筝类，但其特色是装置着十六枚的称为"棵"的木条(内弦放在最高的桥)。在琴、筝类中，没有见到其他例子。从日本人、中国人的常识来说就是变形。六弦的内三弦是在棵上按弦演奏，在两侧的一弦与二弦中，竖立着类似于筝柱的桥。弦是用称为匙的细竹棒拨弹发响。壁画的玄琴是在四弦上装置十四"棵"，而不是柱。虽然仅能看见好象匙一样的形态，说不上是最古或怎样，但还是可以看作是今日的玄琴的祖型吧。

这玄琴贯穿于朝鲜音乐史，可以说构成艺术音乐的核心，叫作科蒙科，使用于合奏、独奏、以及声乐伴奏中。是艺术歌曲("歌曲"、"歌词"、"时调")的伴奏乐器，作为知识阶层嗜好的乐器而受到尊重。在朝鲜说到"琴"，普通指的是玄琴。与中国称"琴"的七弦琴，日本称"琴"的筝是同样的。

关于这玄琴，在《三国史记》的乐之项中，作为"三弦"(玄琴、伽倻琴、琵琶)的一种，被详细记载。关于其起源有：

初，晋人以七弦琴送于高句丽。丽人，虽知道其乐器，而不知奏其声音之法……第二相王山岳，保其形而制造改变其大小之新琴，并作曲、演奏一百余曲。其时玄鹤(黑鹤)来舞，取名玄鹤琴。后略称为玄琴。

象所谓基于黑鹤来舞命名是带有传说意味的。另一个来由，晋(中国晋朝265—419)送高句丽的虽是改造过的中国七弦琴，但称为玄琴象是可以相信的吧。七弦琴与玄琴很不相同。不带柱的祖型的玄琴，的确比带柱的筝，更近似于不带柱的七弦琴。然而，棵的存在又是显著的差别。实际上，玄琴是中国的卧箜篌的变形。高句丽是不知道卧箜篌的事吧。这误解的原因在别处也有。《三国史记》是全部都以中国的正史体裁写的。新罗朝的向唐土文化的倾斜是显著的，一切都有师事于中国的倾向。在当今，将三国新罗以前就有的伽倻琴，说是仿效中国筝制造的。以这样的态度来说，玄琴是发源于七弦琴的吧。

玄琴来自中国的卧箜篌的想法，在整个朝鲜音乐史的史料，一个也没有发现。这个莫如用近代日本的研究。我也发表了名叫《箜篌的渊源》(昭和三十九年考古学杂志)的论文。因为在第一章第三节也已经与照片一起记下了大要，所以在此不予重复。在日本，与竖箜篌写为"箜篌"相对的，卧箜篌写成"箜篌"的区别之点，在此不予叙述。但是，韩国的硕儒李惠求博士(苏乌尔大学名誉教授)有不同说法，将在百济之项触及。

阮咸　在圆琴身上安装着细长柄的弦乐器。现存于正仓院。至今被看作是中国固有的琵琶的一种。我也那样考虑，但根据近年来手中的考古资料，大概可以认为是西域系。如果是那样，那么，虽可决定列为在高句丽的西域系乐器，但想要稍微考虑之后再作出结论。

下面有安岳古坟的问题。此墓在中国方面也说是后汉晚期(二世纪后半)的东西，把和阮咸一样的乐器作为琵琶(《中国音乐史参考图片》)。于是玄琴般的乐器，有是筝的可能性。可是韩国的李惠求博士，是把阮咸认为玄琴，认为玄琴是存在于慕容冬寿

之墓建造时(357)的证据(《韩国音乐序说》)。不管阮咸也好，琵琶也好，能看到的乐器，由于画着直颈，与应该是曲项的琵琶看来都不合适。然而，从琴身连接颈上的曲线是琵琶那样，圆琴身的玄琴不是那样。总之是含糊的表现，什么都难以决定。根据中国方面的考虑，在辽阳之地是汉的领域的时代的琵琶与筝，根据韩国方面，该地是在进入高句丽的范围的时代的阮咸与玄琴。

丸都城壁画的角笛，的确有北方民族乐器的风格。在《隋书》东夷传中，所谓筚篥、横吹和用中国名写着的胡笳、横笛一起，都是北狄系吧。中国的军乐(称为鼓吹)的一种乐器，称为大角、小角等，这画面的大角不是经由中国的东西，而可以认为是高句丽建国以前的夫馀族，或是更前的涉族、貊族时代以来的继承。角笛在安岳的壁画中也看得到。这在军乐队、仪仗队的图中，和太鼓与其它不清楚的几件乐器在同一画面。安岳古坟中回廊的壁画的其他的军乐队，引人注目。马上的太鼓(捆鼓吗?)、小角、箫、金钲，续之，可以看见徒步的挑担人挑着担钟、担鼓。这没有不同于中国的鼓吹。

以上，把高句丽音乐作了概观；在看出作为从中国东北地方到朝鲜北部国家的特色的同时，认识到接受早在隋唐以前的中国音乐的影响这点上，与百济、新罗不同。应该特别指出的是包含北狄系乐器的鼓吹乐，卧箜篌与阮咸的情形表现得很清楚。尤其引人注目的是卧箜篌和阮咸的年代。卧箜篌在中国的初见是《隋书》。由于可以信用的考古资料在中国没有看到，所以这乐器是在什么时候出现的，中国方面是不清楚的。高句丽的这个考古资料，由于是从三世纪初至五世纪初的东西，所以成为表示在隋以前卧箜篌已经出现的贵重的资料。然而，尽管如此，卧箜篌不是从中国引渡，而是高句丽固有的乐器，反之如果断定由高句丽

传入中国，是应该暂且等待的吧。

阮咸本来写作秦琵琶或秦汉子，据说由秦始皇(纪元前三世纪)时代的“弦鼗”发展而来(通典)。张弦于鼗的是弦鼗。在发展过程中，从二弦到三弦，又由三弦变为四弦。据说因西晋(265—316)的竹林七贤之一阮咸善于此乐器之故，在唐代被冠以阮咸之名。高句丽的这个乐器，因为是阮咸之名产生前的东西，所以应该称为秦琵琶。

三世纪至五世纪的丸都城古坟壁画的图中，明确地画着四根弦轴，表示着阮咸（秦琵琶）的最发达的阶段。事实上，西域的龟兹和贺勒斯姆的阮咸型琉特也是四弦。中国阮咸的起源到底是在中国？或是在西域？解释这一难题中，高句丽的例是加号？还是减号？应该说是微妙而令人啼笑皆非的。

第二节　百济的箜篌

关于百济乐

百济位于朝鲜半岛西南部，建国的统治者是与高句丽相同的夫馀族，而与韩族的新罗不同。而且与中国隔海相对，同中国的交通通过海路开辟，因此，吸收中国文化是自早盛行的。在音乐方面也可说是同样的情况。大陆文化流入日本的初期，是通过百济，这是众所周知的。儒教也好，佛教也好，传来日本之初，都以这条途径为主。伎乐传闻是由百济人味摩之在中国的吴地学习的，于推古天皇二十年(612)带来的。(《日本书纪》)

关于百济的音乐，在高句丽以上的史料不多。《隋书》东夷传中，和高句丽的情况同样，只是列记如下乐器名。

鼓　角　箜篌　筝　竽　篪　笛

而且，在《通典》四方乐之项，作为东夷两国与高句丽并列，将百济乐记述如下。

百济乐：中宗之代，工人死散。开元中，岐王范为太常卿，再奏置此。以此音伎多欠。舞者二人，紫大袖裙襦，章甫冠，皮履。乐存筝、笛、桃皮筚篥、箜篌、歌。

根据上文可知，百济乐伎也献于唐朝，仿效十部伎的其他伎，制定服饰、乐器、乐曲。可是，十部伎已完成的唐第三代高宗之后的中宗之时，乐人、舞人死散，在下面的玄宗开元年间复活的已是不完全的形状。十部伎完成时，百济乐也没有被编入。朝鲜音乐是以高句丽乐为代表。新罗乐也好，还有倭（日本）乐也好，都没有被编入十部伎中。也许由于认为百济、新罗、倭之乐不如高句丽乐，或者还有政治的因素。

但是，遗憾的是重要的百济方面的史料却等于没有，象在高句丽这样的考古资料也还没有见到。《三国史记》的百济乐之条，只是《通典》的引用。索性说在日本还有多多少少的史料，稍为弥补着。以《日本书纪》的关于伎乐的文字为首，大宝令以下的，是关于雅乐寮的三韩乐（实际上是三国乐）的《类聚国史》等的记录。在这三韩乐的记录中，有文字上的混乱，引起议论。特别是箜篌与箜篌的使用的区别上有问题。由于箜篌是西域传来的乐器，所以把它看作在朝鲜的西域乐，在本章中是不得不特别注意的。

《类聚国史》的记述

试引用《类聚国史》（国史大系本）

平城天皇大同四年三月二十一日，规定雅乐寮杂乐师。（中略）高丽乐师四人，为横笛、箜篌、莫目、儛等师。百济乐师四人，为横笛、箜篌、莫目等师。新罗乐师二人，为琴、儛等师。（下略）

首先，考察《隋书》和《通典》，箜篌和筝、笛同样，都是从中国传来的，对这事实还是坦率地承认为好。《隋书》的鼓、角也是同样。然而，竽和篪是中国雅乐器。类似于此的东西，是作为百济固有的东西而存在吧。竽是大形的笙，在十部伎的中国系的任何伎中，都没有被使用。但是，因为胡、俗乐的引渡的奈良朝被使用（在正仓院有），所以，也涉渡于百济。篪是装嘴于吹口的横笛，可以认为是与前记高句丽伎中的义嘴笛相当。义嘴笛和桃皮筚篥一起，在十部伎之中成了朝鲜独特的乐器。关于桃皮筚篥，在《通典》中写着，在中国由于中断后的复活，成为不完备的百济乐，连桃皮筚篥也都作为重要的乐器而收纳吧。

引渡到日本的百济乐乐器，只知道有横笛和箜篌、莫目。由于不清楚这莫目是什么东亚而有各种说法，但在诸说中认为是管乐器却是大体一致的。我很希望将此与桃皮筚篥、或义嘴笛中的任何一个作比较鉴定。遗憾的是正仓院没有，其它文献中也没有发现。

可是，问题是箜篌。如前项玄琴处所谈到的那样，韩国的李惠求博士根据《日本后记》认为，百济乐和高句丽共同使用箪篌（卧箜篌）（东京韩国文化院的杂志《韩国文化》一九八一年五月号刊载论文《三国乐与邻接诸国的音乐》）。在国史大系本的《日本后记》中成了“箜篌”（篌是篌之误）。李博士是以哪一种版本为依据呢？而箜篌在日本被称为“百济琴”，据说是因为箪篌是从百济引渡的。《日本后记》的下面这条是佚文，根据《类聚国史》卷一〇七雅乐寮条，在国史大系本的《日本后记》成为：

高丽乐师——箪篌

百济乐师——箜篌

新罗乐师——琴

日本的许多学者，以此为根据认为三国的代表弦乐器是：

高句丽　玄琴(中国卧箜篌，日本箜篌)

百　济　箜篌(中国竖箜篌，日本箜篌，也叫百济琴)

新　罗　　伽倻琴(日本新罗琴)。

第三节　新罗的伽倻琴

《三国史记》乐志

新罗，必须把三国时代和统一新罗朝时代分开来考虑。特别是后者，是大量采用了中国唐朝乐舞的时代，要找出西域色彩的话，应期待于这一时代。

正史《三国史记》是编写于其后的高丽朝的书，因此对新罗朝是详细的，关于三国时代新罗也根据古记录写着许多情况。可是乐志之项，两个时代的区别却很含糊，以年代清楚的记事来分辨，可以认为其它的大体上是在新罗朝的记事。无论如何，本节中在可能范围内努力记述两个时代的区别。三国时代是从初代的赫居世到第三十代的文武王为止(公元前57—公元668年)，统一新罗朝是由其后开始到第五十六代敬顺王九年(935)为止的二百六十七年间。中国的唐朝是618—907约三百年。新罗朝大致与唐朝相称。唐朝在日本说来，相当于从推古朝开始到奈良朝、及平安朝四百年的最初的一百年间。

关于新罗的考古资料尚有一些。虽然其中新罗朝的很多，然而，作为考虑追溯三国时代的资料是幸运的。

《三国史记》乐志的开头：

新罗乐　三竹、三弦、拍板、大鼓、歌舞。舞二人，放角幞头、紫大袖、公襕红鞓、镀金銙腰带、乌皮靴。三弦：

一玄琴、二加耶琴、三琵琶。三竹：一大笒、二中笒、三小笒。

列记了新罗乐的乐器和服饰。在其末尾，就高句丽和百济而言，与所引用的《通典》记述相同，列写出中国十部伎的各伎的组织。在《通典》，高句丽、百济都有，唯独没有新罗。无论《旧唐书》、《新唐书》都没有看到。在另一个史料《唐会要》的四夷乐之项，也看不到。唯《旧唐书》卷二九礼乐志，在列记十部伎以外的外国乐中，叙述高句丽、百济后，以"此三国东夷之乐也"结尾。也许三国是二国的误字吧，但本来用这体裁记着加上新罗为三国的情况的原资料，也许这百济之项，只在《三国史记》引用。这一来就是非常贵重的史料。本章中，关于这样的史料的评价，想稍加详述。因为史料批判是重要的事情，所以想请大家也略有所知。

据《三国史记》载，在中国编成的新罗乐，是由玄琴、加耶(倻)琴、琵琶（以上是三弦)、大笒、中笒、小笒（以上是三竹)、拍板、大鼓八种构成。其中，琵琶说到底也不是唐土的四弦琵琶，而是西域系。玄琴是在前节已出现过的高句丽乐器，是在三国时代或新罗朝传到新罗的吧。拍板是唐土的打乐器，是唐朝初次出现的，所以是在新罗朝传入的吧。我认为，大鼓也是唐朝来的东西。

伽倻琴　伽倻琴是如何呢？在《三国史记》中有与玄琴同样地评述。首先，在开头云："仿效中国乐部之筝而造。"引用中国汉代的书《风俗通》筝条，说明筝后，云："加耶琴，与筝的制作小异而大体类似。"认为有小的差别。与玄琴之条相同，也象断定朝鲜特有的方面那样，说明以中国乐器为基础。在此也采取向唐土倾斜的姿态。

此后，引用名叫《罗古记》(新罗古记)的文献，伽倻国嘉实王

叫于勒的人，为这乐器创作了十二曲，进而，三国新罗的真兴王（540—575），接纳了由于伽倻国的骚乱而逃亡的于勒，阻止了因加倻琴的音乐是已经灭亡的伽倻国的音乐，不是纯正的雅乐而反对的臣下的献议，并且给予这音乐以“大乐”之名，承认其为新罗的正统音乐，并加以记载，首创以伽倻琴为新罗的代表性乐器的传统。这传统永远在朝鲜音乐史中被继承，直至今日。

现代的伽倻琴，象照片中看见的那样，比日本的十三弦的筝稍小一点，十二弦，因不带义爪，而用手指弹奏。形状上的显著特色，是在琴身之尾部附加上称作羊耳的成羊耳形的板，今天民间用的虽然变得较小，但是形状很象。雅乐用的却是象见于《乐学轨范》（1493，成俔等编）那样的装着大羊耳，以固定连结琴弦的绳子。

这带有羊耳的古制是新罗朝以来的东西，该时代的考古资料也能作依据。近年来发现的长头壶的装饰，和发掘于战前的壶的残缺品的装饰就是。后者是我在昭和十六年从京城（现苏乌尔）的总督府博物馆地下室的几百件中抽出，花费三天时间我才探索出来，并初步断定是伽倻琴弹奏像。和这一起，还发现一尊站着拿伽倻琴的人物像。但是，不管怎么说，具有最高价值的资料，是现存于正仓院的新罗琴。从年代说，毫无疑义的是新罗朝的东西。

大笒　三竹（大笒、中笒、小笒），在《三国史记》也一面说是新罗的什么人模仿唐笛而制作的，一面记载着“乡三竹已经起于新罗。”另外还引《新罗古记》，记下了所谓第三十一代真文王（681—691，开始进入新罗朝的第二代）时，从东海中的小山上折取怪竹制作而始的说法，都是不可信的叙述。结果，三竹的起源是不知道的。

只是大笒在后世朝鲜音乐中作为独特的横笛，到今天还被继

承流传。但有其原因，在吹口和最靠近吹口的指孔之间，还有另一孔，在此孔蒙以膜状的竹纸，吹奏时共鸣于竹纸发出独特的音色，以此珍奇的特色为自豪，因此，产生长久的传统。只是从新罗朝，或是从三国时代新罗的古代开始就已是象这样的呢？或是如何？在《三国史记》中没有明确的记载。

唐俗乐二十八调

还有一点应该大书特书，在大笒中，有称为平调、黄钟调、二雅调、越调、般涉调、出调、俊调的七调。其中，平调、黄钟调、越调、般涉调的四调前章已详述，是与唐的俗乐二十八调的主要的四调同名。这样一来就有唐天宝十三载（754）以后传入新罗朝的史实。其他四调是在新罗所特有的调，其来由不明。后世在大笒中，有一指、二指、三指、横指、羽调、八调、邈调的七调（《乐学轨范》）。说是因为运指法得出的七种调，这与《三国史记》的七调的关系不十分理解。

进而叙述关于《三国史记》的玄琴与伽倻琴的调。在玄琴中有平调与羽调的两调，在伽倻琴中有宫调、河临调、嫩竹调的三调。都象是由调弦法而来的名称。到后来（《乐学轨范》）就在玄琴，伽倻琴，而且琵琶中，有更多的调弦法的名称。在玄琴中，有乐时调平调、羽调平调、乐时调界面调、羽调界面调、嚯子调、啄木调、五调（宫调、商调、角调、徵调、羽调）、清风体（别名河临调）的十二调；伽倻琴中，有从这些调中除去嚯子调、啄木调、五调的五调；在琵琶中有乐时调平调、羽调、八调、貌调、清风体（别名河临调）的五调。

玄琴与伽倻琴，因为一同属于琴、筝类，所以虽然弦数不同，但者用共同的调弦法名来命名。琵琶是在别种之中，很少有共同的名称，而且这些与横笛类的大笒也是共通的，在这些是调弦法

名的同时，也表示调名。关于后世的这些名称，没有在此以上的详细深入，在新罗朝的大笒的调名中，唐俗乐二十八调名也有四个值得重视。特别般涉调是属于西域系，在朝鲜音乐中是为数不多的西域影响的一个。

还应该附加上日本的文献吧。这是引渡到日本，关于采取雅乐寮的三韩乐（三国乐）的形态的新罗乐，在《类聚国史》中记述着大同四年（809）的乐制："乐师二人，为琴、儛等师。"此琴毫无疑义的是新罗琴。在正仓院中遗存有二架。所谓这新罗琴之师与儛之师二人，与高句丽乐的横笛、箜篌、莫目、儛的四人，百济乐的横笛、箜篌、莫目、儛的四人比较，相当少，给人以小规模的感觉。就大同四年（809）说来，在唐朝是过半，新罗朝也进入后半。新罗朝的乐舞是小规模的吧？这应该是日本文献也好、朝鲜文献也好都不完备的吧！

佛教美术和土偶

在辅助文献的考古资料上也不能说是丰富的。虽然连中国唐朝和日本奈良朝都无法与其比较。但是，近年来随着考古学发掘的进展，正在增加。关于伽倻琴，已经介绍过了。也有演奏琵琶那样的乐器的土偶。在新罗朝第一代文武王时代的燕岐郡出土的碑石中，刻有洞箫、横笛、琵琶、腰鼓、筝等；在第二代神文王二年（628）竣工的感恩寺址出土的青铜制金利器基坛上，可以看到琵琶、横笛、腰鼓、铜钹的演奏者。在第四代圣清王二十四年（715）创建的上院寺的梵钟上的箜篌与笙的飞天是从前就已有名的。

下面，在孝恭王八年（904）的寂照塔的浮雕中，能够看到笙、琵琶、筚篥、横笛、铜钹（？）、拍板的飞天的美妙姿态。昭和十六年在京城总督府博物馆的地下室仓库寻找出伽倻琴土偶

时，初次发现了的石笛（照片收载在拙著《东洋乐器及其历史》中），因为时代不明，所以也许列入此项是不适当的。

在土偶的伽倻琴之外，在与佛教有关系的遗物中画着的乐器，弦乐器有琵琶、筝，管乐器是横笛、洞箫、筚篥，笙，打乐器是腰鼓、铜钹、拍板，达到九种。也都是唐土的胡、俗乐器。因此，这些乐器是可以作为在新罗朝的宫廷中演奏唐乐的证据的吧。这是应该慎重地判断的。我想，这至少要具备关于这些乐器的知识，而且是颇为正确的知识。其中的一例是拍板，我认为，到那时为止的新罗人们应该是还没有的。

《高丽史》乐志的记述

在本项的最后，试从继承新罗朝的高丽朝，来弥补关于前代的不足。在前代情况不明确的场合下，这种工作就成为当然的方法。

在正史《高丽史》(郑麟趾等撰，成于李朝文宗一年〔1451〕)卷七十一、志二十五、乐二唐乐条的开始，有：

> 唐乐高丽，杂用，故集中付此。乐器有：方响(铁十六)、洞箫(孔八)、笛(孔八)、觱篥（孔九)、琵琶（弦四)、牙筝(弦七)、大筝(弦十五)、杖鼓、教坊鼓、拍(板六)。

由于唐乐与高丽之乐被杂用，而且，归根结底高丽朝是相当于中国的宋朝与元朝(蒙古)之间有宋朝的乐器。由于宋朝继承唐朝的乐器，所以，可以说与唐朝的乐器几乎都不相抵触，(觱篥是筚篥，拍是相当于拍板)。并且这些高丽朝的乐器，通过后来的李朝，作为朝鲜宫廷音乐中的唐乐的代表性乐器而固定下来。不仅在宫廷，而且在民间也广为传布，在今日的朝鲜音乐中也可以说已成为不可欠缺的杖鼓，在此也表现着它的姿态。

从与新罗朝的关系看，这十种乐器之中，牙筝、大筝、杖

鼓、教坊鼓，具有在唐朝也不太常见的意义，可以说是象新的。牙筝是用棒摩擦弦发响的筝，开始于唐朝的轧筝，在唐朝不太流行，但在朝鲜受到喜爱及至于今日。同样，十五弦的大筝在唐朝虽也有，但成了朝鲜的东西。杖鼓，顾名思义是以杖奏鼓的意思，在唐朝也有此名(《新唐书》礼乐志)。然而，既有双皮面，用两根鼓棰敲打的羯鼓和两杖鼓；也有只打单皮面的，单面用杖，另一单面用手敲打的。后来朝鲜的杖鼓，是用杖与手敲打的杖鼓。高丽朝的杖鼓也是这个吧。教坊鼓应该是大型的直圆鼓框的太鼓，是继承唐朝的太鼓。但是由于教坊鼓之名是宋朝以来的，所以是上下皮面而置于鼓架上(陈旸《乐书》)。这也是朝鲜今天的姿势。

以上见到的高丽朝的乐器，在此没有，但是，请注意，在新罗朝也许有唐朝的重要的乐器，如：五弦琵琶、方响、尺八、贝、羯鼓、鸡娄鼓、答腊鼓等。在继承唐朝的宋朝，这些乐器也有走向衰亡的命运吧。这些在国的音乐形式，也有进行变化的情况，朝鲜在接受中国乐之际也进行着变样。因此，希望更进一步弄清新罗朝的唐乐。由于奈良朝的音乐是相当清楚的，这种想法就更加强烈。然而，值得高兴的是，通过伽倻琴，得以抓住新罗朝、进而上溯至三国时代新罗的巨大的独特性。关于在高句丽的玄琴也可以这样说。

第四节　在朝鲜乐曲总体中看西域

崔致远乡乐五首

在《三国史记》乐志新罗条的最后，载有“崔致远诗乡乐杂咏五首，今录于此。”下面记其五首七言绝句。

金　　丸

回身掉臂弄金丸，月转星浮满眼看；

纵有宜僚那胜此，定知鲸海息波澜。

月　　颠

肩高项缩发崔嵬，攘臂群儒斗酒盃；

听得歌声人尽笑，夜头旗帜晓头催。

大　　面

黄金面色是其人，手抱珠鞭役鬼神；

疾步徐移呈雅舞，宛如丹凤舞尧春。

束　　毒

蓬头蓝面异人间，押队来庭学舞鸾；

打鼓咚咚风瑟瑟，南奔北跃也无端。

狻　　猊

远涉流沙万里来，毛衣破尽着尘埃；

摇头摆尾驯仁德，雄气宁同百兽才。

关于此中的月颠，已经在谈到出现于日本雅乐中的西域之处引用，讨论过与“越天乐”的关系。虽然管弦“越天乐”是日本创作的乐曲，使读者感到惊讶的是，但是其名称却是西域系的记述。在此试述有助于进一步理解的傍证。

崔致远(858?—?)生于新罗朝末的宪安王二年（? ），十二岁渡唐，奋勉于学问，曾至高官，在故国因厌乱世，晚年隐居于伽倻山海印寺。擅于唐诗，有《桂苑笔耕》、《崔致远四六集》等存留于唐土。此诗收讷于《全唐诗》。

崔致远吟咏的以上五首七绝，虽然可能是有关唐土的见闻，但如果“乡乐”，就是在朝鲜音乐的三大类别中的雅乐、唐乐、乡乐的乡乐。也许就是朝鲜的俗乐。只是因为这三大类别是从高丽

朝明确地出现于史书，所以觉得新罗朝也许没有，或只是“我国之乐”的意思。由于《三国史记》是高丽朝的编著，因此，也有可能在新罗朝应用了高丽朝的三大类别。

新罗朝的乐曲

近来的韩国学者，为什么许多人对这点不持疑问，立即认为这五首被歌唱的乐曲存在于新罗朝呢？但是，假如这诗是基于对唐土乐伎的见闻经验，崔致远仍是大大弥补了唐土文献所没有涉及的情况，是贵重的史料。我虽然没有确定，但也将这五首乐曲作为在新罗朝流行过的，在以下试举出其内容与价值。

(一)金丸　在中国叫弄丸，是玩弄于手中的玉。汉的画像石中屡次出现，是中国从古代就有的散乐（杂伎、百伎、杂戏、百戏)。

(二)月颠　由于月颠、月殿、越殿、越天，全部音通，所以是外来语的汉字音译的可能性很大。语源尚不明白。许多侏儒包围着一丈高、缩着脖颈、高发的胡人，表演着边笑边酒宴的舞蹈曲。令人想起日本舞乐“胡德乐”。

(三)大面　戴金黄假面，手执朱鞭，如鬼神般奔跑或是步行，作赤风春晓般的舞蹈。可是，在《通典》卷一四六散乐项的歌舞戏中，列记大面、拨头、踏摇娘、窟礧子四伎，关于“大面”有如下解说。

> 《代面》　自北齐出。兰陵王长恭，文武双全而貌美，故常着假面以对敌。尝出北周之师于金墉城下，其勇冠全军。齐人壮之而作此舞，效其可嘉之指挥击刺之姿，亦称《兰陵王入阵曲》。

这与日本舞乐《兰陵王》是一模一样的。日本舞乐中也是戴金色大假面，执桴一人勇壮地舞蹈。与唐土的散乐《大面》、崔致远的乡

乐《大面》一样，没有不同。日本的《兰陵王》是着胡服的裲裆装束，急跑而舞，与《还城乐》、《拨头》等，同样巧妙。是属于所谓的林邑乐系统，为西域系的乐舞。这《拨头》，续于《通典》的《大面》之后：

拨头　出于西域。因胡人为猛兽所噬，其子寻兽杀之；……为此舞以象之也。

这与《拨头》也没有不同。

(四)束毒　“束毒”与日本舞乐的右舞(高丽乐)的“退走秃”、“进走秃”的“走秃”同样音通。也写作“宿德”。“束毒”是苏联境内中央亚细亚的一个地方的古名。苏古多(苏古底依亚纳，后来的以萨玛尔干多为中心的地域)的音译。非常相近于在中国史书中出现的“粟特”。日本现在编入右舞高丽乐，是在平安朝初期设置左右二舞制之际，为了取得左右的均衡，有把本来唐乐系的东西也吸收为右方高丽乐的怀疑，所以，这西域系的“束毒”加入右舞也有可能性。

如照片看到的那样，装束是左右相同的袭装束，以戴别样的帽子为特色。可能是编入右舞中，装束也发生了变化吧。崔致远的诗中表现的是：蓬头、乱发，戴蓝色假面的怪人成队列入庭，模仿鸾(凤凰之一种)样的舞蹈，太鼓咚咚作响，如风吹瑟瑟之声，舞人随之南奔北跃不止。

从蓝假面蓬发说来，令人不能不想起右舞的《纳苏利》。由于纳苏利被认为是西域系，所以《束毒》也应该是西域系的吧。况且如果“束毒”是新罗朝就有的话，就可能假定连原来唐朝的胡舞也一旦传入新罗朝，再从新罗朝传入日本，而且它确实地被编入了右舞。

(五)狻猊　即狮子舞。崔致远歌云：“远涉流沙万里来，毛衣

破尽着尘埃；摇头摆尾驯仁德，雄气宁同百兽才。”这里立刻想到的是信西入道藤原通宪(——1159)画的所谓《信西古乐图》的狮子舞(照片71)。图为二人装扮的狮子由狮子郎牵着绳，狮子儿二人恰似哄着狮子般地随行，后面以锣、细腰鼓、抃（拍子)、大太鼓、横笛、尺八(？)、拍板之乐伴奏。

在许多书中，作为表示日本狮子舞的古态所引用的类似的绘画旁，引用《文献通考》(元马端临著，成于1319年)的解说，这又应该是引用该书原典的唐《通典》。《通典》卷一四六“坐立部伎”条中，关于立部伎的第二伎“太平乐”，有如下记述：

> 太平乐，亦称五方狮子舞。狮子出自西南夷、天竺、狮子等国。缀毛为衣。俯仰人驯象形。二人持绳逗引，表演练习状态。五匹狮子呈五色(青、赤、黄、白、黑)，百四十人歌《太平乐》，拍手于后随行。服饰皆昆仑人容装。

文中所述，与《信西古乐图》甚为一致。想来大概信西是读了《通典》而作画的吧。但是，旧时传入推古朝的伎乐中也有“狮子”虽，然消失于平安末，可是现在仍存有狮子头与狮子儿的假面。我想，这也属于立部伎的五方狮子舞系统。《信西古乐图》的狮子舞也许就是。

西域系散乐的传来

以上五伎内，金丸、大面明显是唐的散乐。狻猊也被编入立部伎，本来与散乐就不相违背。在南北朝、隋朝，西域传来的百戏盛行，其中有仿照象、鱼、龙、龟等兽鱼的演出节目。由于狮子在其中最为出色，所以，才被编入立部伎。这与唐代的西域嗜好也是相适应的吧。月颠与束毒也难道不是西域系的散乐吗？以崔致远的五首“乡乐”为冠，也许是很好地表现着象散乐那样的杂伎。

通过崔致远的《乡乐五首》知道了关于西域的散乐是在新罗朝从唐土传来的，至少传来了关于这方面的知识。联想到推古朝时百济的味麻之，把在中国的吴地学的伎乐带来日本的事，不得不考虑在古代朝鲜唐土散乐传播的可能性。伎乐，从《狮子》、《关公》、《金刚》、《迦楼罗》、《波罗门》、《昆仑》、《力士》、《太孤》、《醉胡》的九伎而成，只看其名，也是西域色彩浓厚。不可能认为味麻之在百济没有上演这些。朝鲜方面的史料，关于这些却沉默无言，非常遗憾。

古代丝绸之路的音乐与西域之映像

那么，经以上的叙述，本书终结。在即将结束的时候，将古代丝绸之路音乐在东亚细亚的种种投影，试作一些回顾。

在日本、中国、朝鲜的古代音乐中，西域的映象有浓有淡。不管怎么说在唐代中国的映象最浓。可是，终点中的终点的日本却是第二浓。特别在天平以来的舞乐之中，经过一千二百年到今天，还以栩栩如生的姿态流传继承，可以说是很有意思的。在世界也是音乐史上的稀罕的现象。正仓院的乐器大收藏也是在世界不可比拟的。

影响及其传承，涉及乐器、乐曲、乐理、服饰的各个方面。伊朗的琵琶、印度的盘涉调等，能清楚地抓住其本源的东西也不少。令读者惊讶的是，同样的《越天乐》的语源是怎样在西域发现，在西域的什么地方还不知道。不理解的地方还有许多，面纱每剥下一些，那愉快的程度也许是无法形容的。

后　　记

《古代丝绸之路的音乐》是我一直想写，并且长时间酝酿的课题。那是昭和十一年，我在东京大学东洋史系毕业时写了《隋唐俗乐调的研究——龟兹琵琶七声五旦与俗乐二十八调》的论文时开始的。研究唐代音乐，必须懂得西域音乐。一方面，以西域中道的龟兹为中心，在伊朗、印度中寻求唐代音乐的渊源；另一方面，也从唐代音乐东流的日本、朝鲜的雅乐中探寻资料。从昭和二十七年起参加了经过五年的正仓院乐器调查时，经手了十八种七十五件乐器之中的西域系乐器，使我的古代丝绸之路的梦越发扩展。

我在昭和四十五年一月，观看了NHK 演播的电视《正仓院的乐器》，当时讲谈社的人促进我写一本丝绸之路音乐的书。三年后，从东京大学作六十岁定年退职纪念时，决意开始执笔写作此书。

一方面，唐代音乐史的研究作为我一生的事业，其核心部分，已经由我写了题为《唐代音乐的历史研究——乐制篇》上下二卷的学术书，发表于昭和三十六年。续此，乐器篇、乐理篇等，也正在渐渐汇集归纳。随着这些研究的进展，产生了从本书原稿的写作侧改笔的必要，而至半途止笔。

此间，我年过花甲，今年已迎来古稀，根本不能总是继续在改笔啦或等待啦。虽然已迟，但彻底醒悟了。再次执笔，是在今年六月十六日，七十岁的诞生日。可是，我的恶习出现，写作中

开始超过了预定的张数，同时，经常一面注视于西域音乐，一面归纳举出一个东亚细亚(日本、中国、朝鲜)的古代音乐的交流的前进方向。此方针决定后，落笔有一泻千里之势。不管是在欧洲旅行的机上、或车中都执笔，旅行一段好不愉快！这样一来渐渐地直至完稿。

世上丝绸之路热高涨之间，许多与丝绸之路有关的书籍问世。我也买了相当值得参考的：井上靖氏的《敦煌》、《楼兰》、《天平之甍》，NHK 的《丝绸之路》七卷，森丰氏的丝绸之路丛书，以及其他几十册，从中学习。在缀笔的一段时期中，有时读了东洋史先辈三上次男博士的《陶磁之道》受到启发而再次执笔。而且在最后，拿到我的中国学友常任侠教授的《丝绸之路与西域文化艺术》，又受到一次鼓舞。

本书叙述的是古代丝绸之路的音乐在东亚细亚的三个终着点和关于它们的交流。一边概观日本、中国、朝鲜的各种各样的古代音乐，一边举出其中的西域的要素。为了证明什么是西域的要素，有时也涉及到西域方面的东西。序章中叙述的丝绸之路古代音乐的象征性的十个要点，就是由于这种意义。有关西域，我想另寻机会执笔。

在此，我想向本书执笔期间我曾多方间接从学的同仁表示感谢。同时，我希望向历经十多年，实际上以极大的耐心继续等待，并一再亲切鼓励我的讲谈社学艺第一出版部的守屋龙一氏致以谢意。

昭和五十七年十月二十日

岸边成雄